

VOIX D'ARMÉNIE

de la prière au poème

«Mon cœur ne sait d'autre légende
que la mémoire qui le hante,
mon cœur ne sait de front
plus glorieux
que celui de Koutchak et de
Narekatsi!»

Ainsi s'exprime le grand poète Teharentz qui, du XX^e siècle embrasé par le meurtre et le délire, tend la main aux deux plus importants chantres de l'épopée arménienne. Narekatsi, c'est Grégoire de Narek, ainsi appelé parce qu'il vécut, dès son enfance, cloîtré, avec son frère, au couvent de Narek, situé au sud du lac de Van. C'était au X^e siècle, et Grégoire de Narek y composa un des chefs-d'œuvre de la littérature universelle, son *Livre de Prières*.

Excellent écrivain suisse, Vahé Godel est né d'une mère arménienne, et il n'a jamais oublié ses origines. C'est ce qui nous vaut aujourd'hui un beau

par

Daniel LEUWERS

livre où il nous propose l'adaptation en français de quelques *Prières* de Grégoire de Narek. Vahé Godel a bien raison de souligner, dans une courte mais dense préface, que le *Livre des Prières* est aussi, à sa façon, un «livre de pierre». On retrouve dans les «prières» de Grégoire de Narek la présence architecturale des sanctuaires qui se dressent dans les régions les plus sauvages du pays arménien. Le moine cloîtré transforme son chant en cathédrale visionnaire, mais l'élan mystique n'est qu'au prix d'un travail pierre à pierre qui vise à saper le doute et le sentiment torturant d'indignité. Qu'il est émouvant d'entendre Narekatsi,

«Visage défait,
délire digital, soupir noyé,
gémissement débile,
filet de voix»

implorer la pitié du Seigneur et son «pouvoir d'abolir le désastre, d'effacer la noirceur, de dissoudre le crime»! Et Grégoire de Narek de s'engager dans une vertigineuse énumération de son inévitable déchéance physique, pour mieux célébrer les cimes spirituelles auxquelles il aspire. La prière de Narekatsi épouse la terre de gouffres et de cimes qu'est l'Arménie, pour y établir une voix poétique d'une originalité, d'une puissance et d'une pureté qui ne sont pas sans faire songer -ainsi que le suggère Vahé Godel- aux «suppliations» d'Antonin Artaud et aux «exorcismes» de Michaux. Magnifiques, les prières de Grégoire de Narek ont le souffle sismique des plus grands poèmes mystiques.

Dans un fort beau livre confectionné par Jeanne Chantal et Thierry Fournier (La Harpe d'Eole-Conesque, 12140 Entraygues sur Truyère, 153 francs) -typographie et enluminure y sont d'une rare qualité-, Vahé Godel a joint aux *Prières* de Narekatsi quelques poèmes d'amour de Nahabed Koutchak. Ce contemporain de Ronsard en est l'égal. Il serait même un précurseur de Maurice Scève et de tous les poètes du pré-classicisme français (Théophile de Viau, par exemple) qui interrogent le corps de la femme en explorant le corps du langage, et qui privilégient l'Absent

ՋԱԻԿՆ ՊԻՊԵՐԵԱՆԻ ՄՐՋԻՒՆՆԵՐԸ

Մինչև 1985ի սկիզբը՝ Ջալեն Պիպեռեանի անունը ամբողջովին անծանօթ էր ինձի: Կ'երեւի՝ չէի հետեւեր Սփիւռքի դրական կեանքի իրադարձութիւններուն, կամ ալ ուշադրութիւնս այդ ուղղութեամբ չէր լարուած երբեք: 1985-ի Փետրուարին էր կարծեմ, «Մարմարա» օրաթերթին էջերէն կարդացի Ջ. Պիպեռեանի յետ - մահու հրատարակուած «Մըրջիւններու Վերջալոյսը» վէպին վերլուծումը: Հեղինակը 1984-ին իր մահականացուն կնքած էր: «Մտաւորական Տիկնանց խմբակ» մը բարեպաշտէ հազարաւոր յղացեր էր տարիներ առաջ թերթօնով լոյս տեսած եւ ցարդ՝ դրբի ձեւով սպաղրութեան շարժանցած այս վէպը հրատարակելու: Ու Պոլսոյ Կեդրոնական Սանուց Միութեան կազմակերպութեամբ՝ 1985-ի Փետրուար 9-ին տեղի կ'ունենար մեծաբանքի երեկոյ մը, նուիրուած Ջ. Խրատիւնի «Իւլցզանահդէս», Ե. Կոպէլեանի «Երազ Չունեցող Մարդիկ» եւ նոյն ինքն՝ Ջ. Պիպեռեանի «Մըրջիւններու Վերջալոյսը» հատորներուն: Ասոնց անդրադարձող զեկուցումները լոյս տեսան յետագային «Մարմարա»-ի մէջ. Պիպեռեանի մասին խօսողն էր՝ Իրմա Աճեմեան: Զեկուցումին պատճէնը դժբախտաբար՝ չունիմ ձեռքիս տակ սա պահուս: Բայց երեկոյեան նուիրուած թղթակցութիւնը կ'ըսէ՝ «... Տիկին Իրմա Աճեմեան ներկայացուց Պիպեռեանի դրական գիմադնութիւնը, առաւելաբար ծանրանալով () վերջին վէպին վրայ: Նախ յուզիչ արտայայտութեամբ ողբելոցեց անբախտ հեղինակը, յիշեց «Մարմարա»-ի խմբադրաման մէջ իրենց գործակցութեան տարիները եւ ապա մանրամասնօրէն պատմեց «Մըրջիւններու Վերջալոյսը» վէպին դրական մթնոլորտը» (*):

Ուրիշ ծնաւ մէջս այդ գիրքը ձեռք ձգելու փափաքը, անկեղծօրէն՝ չեմ գիտեր: Զեմ յիշեր Տիկին Աճեմեանի զեկուցումին պարունակութիւնը: Կ'ենթադրեմ՝ որոշ ազդեցութիւն մը ունեցեր է վրաս: Կարդալու ցանկութիւնը արթնցուցեր է: Կը յիշեմ միայն այդ շրջանին՝ Պոլսեցիներու մօտ հարցուփորձերս եւ ստացած պատասխաններս: Այո, պոլսահայ շրջանակին մէջ ծանօթ դրագէտ մըն էր Պիպեռեան, այդքան: Խանդավառութեան, մօտիկութեան ո՛չ մէկ զգացում, ո՛չ մէկ արտայայտութիւն: Միայն թէ արդէն

խոյ՛ աչքիս առջեւ տիպար մը կ'ուրուագւծուէր. դժուար ու անհամբոյր բնաւորութիւն մը, իր շրջանակին անհաղորդ անձնաւորութիւն մը, եւ եթէ քիչ մը եւս փորձէի խօսակիցներու բերանը, պիտի աւելցուէր՝ ինքզինքին հետ անհաղորդ եւ անհաշտ դրագէտի մը եւ անձի մը բարեխառնութիւնը:

Կարդացի՝ «Մըրջիւններու Վերջալոյսը»: Էջերը կը դառնային, ժամերը կ'անցնէին, կը սուղուէի մղձաւանջի մը մէջ, իսկական մղձաւանջ մը, որմէ ելք ու ազատագրում չկար, որմէ արթննալ կարելի պիտի չըլլար այլեւս: Հաւատարմ չէր դարձ: Տարիները անցած էին հայալեզու գրականութեան լայնածաւալ եւ դեռ ինձի մօտ մնացող ծաղիւծուկերով լեցուն բնազաւառէն ներս մտնելէս ի վեր, եւ այլեւս բան մը չէի սպասեր Սփիւռքի վէպէն: Կը խորհէի որ՝ ինչ որ կարելոր է կը ձանշնամ: Հաւատարմ չէր դարձ, կը դառնայի իրաւ, լման վիպագիրի մը առջեւ: Կարդացածս մղձաւանջ մըն էր, եւ կը սիրէի. հոգիովս կը սիրէի այն մարդը, որ այդ մղձաւանջը գրի առած էր: Եւ ո՞ր զգացի, հուժկու, պոռթկացող ո՞ր մը: Ո՞ր զգացի բոլոր անոնց հանդէպ, որոնք այդ մարդը ձանշեցին էին, եւ իրենց մարդկային հաշիւներէն տարուած՝ չէին զնահատեր զինքը, իրենէ մարդ եւ իրենէ վիպագիր: Պիպեռեանին իսկ բառով՝ մըրջիւններ բոլորը: Զէին խօսեր իր մասին, իր արուեստին մասին, իր գործին մասին, զոր նկատեր էին կ'ենթադրեմ՝ անարուեստ: Համբաւին շուրջ չէին տալիս իր շուրջ, ձգեր էին որ ան քաշուի իր անկիւնը, դառնանայ մարդոց գէմ: Որովհետեւ կը հասկնայի հիմա, լսածներս ալ ամփոփելով, որ այդ եղած էր այդ մարդուն ճակատագիրը՝ իր դառնութիւնը մարտէլ առանձին, անարձագանգ: Դառնութիւն մը, որ սակայն՝ շատոնց կուտակուած ըլլալու էր իր մէջ, ու մարդոց վրայ հետզհետէ՝ իր նայուածքին դաժանութիւնը սրած: Կը կարդայի ու կը կարդայի զինքը, եւ էջ մը չկար ուր այդ դառն դաժանութիւնը քիչիկ մը մեղմանար: Սփոփանքի ո՛չ մէկ պահ որ յօժարուէր ընթերցողին, չունէ անհելու ո՛չ մէկ կարելիութիւն:

Կարդացի յետոյ Պիպեռեանի կենդանութեան լոյս տեսած իր երկու վէպերը՝ «Անկուտի Սիրահարները» (1962), «Լը-

լըրտածը» (1959) եւ իր պատմուածքներու հատորը՝ «Ծովը» (1961): Պատմուածքներուն մէջ, սեռին պահանջներուն բերումով՝ Պիպեռեան չի յաջողիր չէլ՝ ալ փորձեր իր պատրանաթափ եւ ըմբոստ նայուածքը պտտցնել ընկերութեան վըրայ: Չուն աւելի խղճմտանքն է որ երեւան կու գայ, քարեկամութեան ուժը, բնութեան մէջ ընկերային ազդեցութենէն դուրս պրծելու հնարաւորութիւնը, եւ միեւնոյն ատեն՝ մեղմ չեչուով արձանագրումը յուսահատութիւն մը: Վէպերը, եւ մանաւանդ առաջինը՝ «Լըրտածը» յետ մահու հրատարակուած գործին կ'ոյժեցնէ եւ անբարեխիղճ դաժանութեամբ գրուած են, թերեւս ո՛չ նոյնքան չեչուած որքան «Մըրջիւններու Վերջալոյսը»: Պիտի անդրադառնամ քիչ յետոյ այս գործերուն եւ իրենց յատկանիւններուն:

Զ. Պիպեռեանի կենսագրութեան մասին քիչ բան գիտեմ, որովհետեւ քիչ գըրւած է, համարեա՛ ոչինչ: Մինաս Թէօթօեանի «Դար մը դրականութիւն» երկհատոր գործին Սփիւռքի նուիրուած բաժնին մէջ, Պիպեռեանի անունը կ'երեւի միայն մէկ անգամ, պոլսահայ դրագէտներու անունները թուակրող ցանկի մը մէջ, բայց իր մասին՝ ո՛չ մէկ տող: Ասկէ 30

Գրեց՝

ՍԱՐԿ. ՆՇԱՆԵԱՆ

տարի առաջ՝ 1957-ին լոյս տեսած «Համայնապատկեր իսթանպուլահայ դրականութեան» հատորին մէջ, իրմէ կայ պատմուածք մը («Պապային տղան» յետոյ «Ծովը» գրքին մէջ ներառուած) եւ քանի մը տող կենսագրութիւն, որմէ կ'իմանանք որ Զ. Պիպեռեան «ծնած է Իսթանպուլ 1921-ին Գաւրդուլի մէջ», իր նախնական ուսումը ստացած տեղական վարժարաններուն մէջ, իր երկրորդական ուսումը՝ Սէն - ժոզէֆ Ֆրանսական լիսէն, եւ յետոյ հետեւած՝ առեւտրական վարժարանի: Իր առաջին պատմուածքը լոյս տեսած է 1945-ին «Ժամանակ» օրաթերթին մէջ («Երեք ընկեր էինք», որ հատուով լոյս չէ տեսած): Ու վերջին պարբերութիւն մը կ'ըսէ («Աշխատակցած է 1942-էն սկսեալ իսթանպուլահայ գրեթէ բոլոր օրաթերթերուն, հանդէսներուն եւ «Երջանիկ Տարեգիրք»ին, տալով պատմուածքներ, դրական, զեղարուեստական, քննադատական յօդուածներ եւ վերլուծումներ»: Քննադատական յօդուած, վերլուծում՝ ամբողջովին անծանօթ կը մնան ինձի, իրենց քանակութեամբ եւ իրենց պարունակութեամբ, բայց կ'երեւի՝ Զ. Պիպեռեան առաջին օրէն իսկ՝ եղած է գրչի մարդ, իր ազատ եւ «անազատ» ժամանակը ամբողջութեամբ տրամադրելով գրչի ապասին: Պաշտօնական կենսագրութիւնը աւելի բան չըսեր: Անձնական խօսակցութիւններէ՝ գիտեմ որ մաս կազմած է Թուրքիոյ մէջ համայնավար կուսակցութեան, եւ յետոյ՝ հեռացած անկէ: Գիծ մը եւս որ զինք սիրելի պիտի չդարձնէր պոլսահայ դրական շրջանակներուն եւ քաղքենիական աւագօրեալին: Իր կնոջ հետ թղթակցութենէ մը կը քաղեմ նաեւ թրքերէն լեզուով իր բազմաժառանգ գործունէութեան փաստը: Թրքերէնի թարգմանած է նախ (եւ ո՛չ թէ «թրքերէն լեզուէ»), ինչպէս կ'ըսէ յետ - մահու վէպին կողքի էջը՝ Արամ Մնտոնեանի «Պալքանեան Պատերազմը» (1912-ին լոյս տեսած հայերէն): Բայց թրքերէնի թարգմանած է մանաւանդ բազմաթիւ վէպեր, Մօրիս Մոնթէկիւէն, Պալքաքէն, Ճէք Լոնտոնէն, Ափիլու Սէնքէրէն, Կիւսթափ Ֆլուպէնէն եւ Մաքսիմ Կոռքէն: Սրտցաւ կը պատճառէ ուժեղու աշխարհ մեծ վատնում մը, երբ մարդ կը խորհի որ այդ թարգմանութիւնները կրնային այսօր գոյութիւն ունենալ հայերէն լեզուով, ե-

pour mieux recréer la présence inextinguible du désir.

«Ton absence me broie,
me brûle ton silence.
J'ai beau te supplier, tu
n'as qu'une réponse :
«Patience, longue est la tige
mais au bout
Tremble la fleur...» Ah!
patience de malheur !
Je sens mon foie bouillir
dans mes entrailles».

Dans les poèmes merveilleux de Koutchak, la contemplation fait sourdre l'amour en même temps qu'elle mène à l'absolu de la mort, et, «les yeux noyés de larmes», les lèvres amoureuses palpent la pierre de leur propre tombe.

Il me semble que Vahé Godel a regroupé dans son livre si précieux l'essence même de la poésie arménienne : de la prière tourmentée au cri strictement déchiré de l'amour. Dans *Poésie 1* (N° 133, 1^{er} trimestre 1987), Vahé Godel donne une anthologie des «Voix d'Arménie», et c'est bien Grégoire de Narek et Koutchak qui dominant l'ensemble, même si Moïse de Khorène et Arakel de Siounik illustrent magistralement le registre des «prières»

et si Ohannès et Saïat - Nova sont d'incomparables chantres de l'amour qui consume. Le XX^e siècle voit s'élever la rouge barbarie des massacres, et les bras tendus et couverts de sang de Daniel Varoujan. Teharentz, le grand, se maintient sur l'abîme obscur du ciel et protège la demeure séculaire. Après de telles voix, le flambeau semblait difficile à reprendre. Vahé Godel a cependant discerné quelques plumes novatrices susceptibles de poursuivre la trajectoire trop prématurément abandonnée par Barouir Sévak (1924 - 1971); il s'agit de Zahrad (né en 1923), qu'on pourrait rapprocher de Queneau ou de Jean Tardieu, et de Henrig Etoyan (né en 1940) dont la «mémoire ardente» se brûle aux racines de la «pure perte», de Tavoyan (né en 1940), ou de Krikorian (né en 1945) et Andréassian (né en 1950), découverts par Godel dans la revue d'Erevan, *Karoun*, ces jeunes poètes incisifs rompent avec l'ancestrale glorification de la terre menacée pour user d'un ton plus serein, où l'humour veut faire sortir «la poésie des cages».

Toute cette floraison poétique vient aujourd'hui à nous grâce à Vahé Godel. Elle mérite vraiment que nous allions à elle.

Թէ ըլլար ընթերցողներու համապատասխան հասարակութիւն մը, եւ զգախտաբար՝ շատ լաւ զիտենք որ չկա՛յ ան Սփիւռքի մէջ: Սրտցաւ կը պատճառէ որովհետեւ Թարգմանողը հոս՝ իսկական վիպաւէր մըն է, որուն վիպական ամէն մէկ տողը սքանչելիք մըն է, եւ որուն գրչին տակ արեւմտահայերէնը պիտի կարենար Պալլաք, Կոռքի կամ Ֆլոպէո ընկալել, ու վիպական արեւմտահայերէնը վերականգնանալ այդ անուններուն ազդումով: Սրտցաւ կը պատճառէ, որովհետեւ զիտեմ որ Պիպեռեանի անցքը դէպի Թըրքիցն, հետեւանքն էր նաեւ եւ ի միջի այլոք՝ իր ըջմանակի անտարբերութեան եւ անտեսմին: Որ այս պարագային ըստ իս՝ անտեսումած անտեսում մըն էր, Պիպեռեանի աշխարհահայեացքին տարրական մեթոմը: Կրնամ սխալիլ: Բայց թող փաստը ըբերուի ինծի որ սխալ է այս ենթադրութիւնս: Իր ամբողջ գործին մէջ՝ Պիպեռեան կը ցայտնցնէ, կը պոռայ իր արհամարհանքը քաղբեհիկական մըրտախոթութիւններուն հանդէպ, եւ տեսական ճառաբանութիւններով չէ՛ որ կ'ընէ այդ: Յոյց կու տայ քաղբեհիկութիւնը en acte, ջոյց կու տայ անոր մուտքը անհատական հոգիներէն եւ ընտանեկան յարկերէն ներս, ջոյց կու տայ ասոնց խորագոյն խաթարումը, ընկերային հիւանդութեան մանրէներուն սողոսկումով ամէնուորեք:

Եւ երբ կ'ըսեմ որ Պիպեռեանին ամէն մէկը սողը՝ վիպական սքանչելիք մըն է, պէտք է երեւակայել բնազանցական սրբութեան, լայն հորիզոններ ընդգրկող ձախրումներ։ Այլ ճիշդ հակառակն ամէնէն terre à terre կեցուածքը, ահաւոր դեմադրարշտութիւն մը, այլ ու կնոյ միջեւ, մայր ու զաւակ միջեւ ստեղծութիւնը, փոխադարձ բղկումը, առօրեայ յառաքերութիւններուն փականքը, անյուստութիւնը։ Կոռքի «Մայրը» թարգմանած է Պիպեռեան, եւ Յրոպէոի «Տիկին Պոլառի»ն, ի հարկէ՝ թրեհէնի։ Այս երկու վիպագիրներուն կնքահայրութիւնը կը վայելէ Պիպեռեանի գործին։ Առաջինէն նկատի առէք «անժառանգ»ներուն, թշուառներուն նկատմամբ հոգածու եւ յանձնառու կեցուածքը։ Երկրորդէն յիշեցէք դաւաճային կեանքի նկարագրութիւնը, ընտանեկան քայքայումի եւ անիրազգործի իղձերու հանդէպ հատու նայուածքը, ու մասնաւորաբար՝ համատառ լրած պատրանաթափութիւնը, բոլոր ընդունուած արժէքներուն հանդէպ դառնաժպիտ քմեծադրը, յաճախ՝ ըմբոստութիւնը, ամէն պարագայի՝ պատկառանքի զգացումին քցարձակ բացակայութիւնը։ Այս վերջին յատկանիշները երեւան կու գան ամէնէն ուժեղ կերպով՝ Յրոպէոի «Պոլառու է Փէքիւէ» անաւարտ մէկին մէջ, ուր երկու գրագիրներ կը քաշուին կեանքէն, եւ կ'որոշեն մեծ տոմարներու մէջ ընդօրինակել աշխարհի բոլոր գիրքերը, այսինքն Յրոպէոի աչքով դիտուած՝ կարելի թաղեանակալն աշխարհի «Բրիտանիկան»։ Յրոպէո, այս գործին ինչպէս «Տիկին Պոլառի»ին մէջ՝ կատարեալ «հակա-իտէպլիսթ»ն է, ու Պիպեռեանն ալ իր գործերուն մէջ մերեւել ինծի ամենացայտուն կերպով՝ իրրեւ դուռ հակա-իտէպլիսթ մը։ Այս իր գլխաւոր տրամաբանի պիտի վերագտանամ քիչ ետքը։

Փակագլիծ մը հիմա, քանի մը նկատողութիւններով:

1966-ի Յունիսին, Յ. Քիւրքճեան Բա-
գինն մէջ յօդուած մը կը հրատարակէր,
«Սփիւռքահայ հոգեբանական վէպը եւ
ենթակայական ճշմարտութեան մը որո-
նումը» վերնագրով: Յօդուածը գրուած
էր Զ. Որբունիի «Նւ եղև մարդ» վէպի
հրատարակութեան առիթով, ու վրանդ-
րագաւոր իր առաջին մասով՝ սփիւռ-
քահայ վէպի պատմութեան: Այդ յօդ-
ուածը առաջին լուրջ փորձն էր Սփիւռքի
վէպին վրայ համադրական նայուածք մը
ներեւել, անոր մէջ որոմը եւ ցորենը զա-
տելու, ի հարկէ իբր չափանիշ ունենա-
լով «մեր վէպին ենթակայականութեան
աստճանը»: Ու այդ չափանիշին պարզած
ուղղութիւնը նկատուելով «Ժամանակակից
համաշխարհային վէպին կարեւորագոյն
ուղղութիւններէն մէկը», Յ. Քիւրքճեան
կը հասնէր այն տխուր հաստատումին,
թէ «մեր վէպը չի պատուաստուիր իրեն
Ժամանակակից համաշխարհային վէպի եւ
ոչ մէկ հոսանքին վրայ», եւ կ'աւելցնէր՝
«մերթնումնային այլընտրանք»: Իր առջին
Սփիւռքի վէպին անդրանիկ տեսլանքը
միայն դեռ՝ կը մնային նման մեղադրան-

էն: Ի մօր ունէր Շահնուր, Սարաֆեան, Զարդարեան եւ այն ալ՝ «առուել կամ նուազ չափով»: Փորձելով Սփիւռքի ամբողջ վէպին ենթակայականութեան պակասը եւ թեքնիք որոնումներու չգոյութիւնը լաւագոյնս յատկանշել մէկ տարադր տակ, Յ. Բիւրքճեան կ'առաջարկէ՝ «արտաքին իրականութիւն» որակումը: Պէտք է իշխանէր ու նկատի բռնէր այդ ընդհանուր յատկնաչումին մէջ նախաեղեոնեան շրջանէն եկող վիպագիրները (Նսալեան, Օշական, Զարեան), բայց նաեւ նախաեղեոնեան թեմաներով զբաղող արձակագիրները (Համաստեղ, Հայկադ): Այսօր, Յ. Բիւրքճեանի յօդուածէն տեղի ըսն 20 տարի ետքը, կայուն թիւեր աճի փոխում: Բիւրքճեանի ստորագրութիւնները պահելով, Սփիւռքի մէջ չենք հանդիպիր ո՛չ «ենթակայապաշտ» վէպին, ո՛չ «քնազանցական» վէպին (Քաֆեայի օրինակով), ո՛չ այ «նոր-վէպ»ի այս կամ այն հոսանքին համապատասխան դործի մը: Բայց ամէնէն ցաւալին այն է, որ «արտաքին իրականութիւն» որակումին յարմարող վէպերն ալ զգալիորաբար՝ իրականութեան մասին չեն խօսիր մեզի, այլ ամէն ինչ կ'ընեն ընդհակառակն՝ փախչելու համար իրենց իրականութենէն: Ինչ որ կու գայ մեզի Պոլսէն, Պէջրութէն կամ Լոս Անճրլըսէն՝ ընդհանուր փախուստի հոգեբանութիւն մը կը մատնանէ, եւ ի բաց տալի՝ աւելորդ է ըսել՝ համաշխարհային իրագործումներու խոր անդիտացումը:

2. Պիպեռեանի վերը միայն է իմ աշ-
քիս Սփիւռքի ապօրուան վէպին մէջ՝
որ զերծ մնայ համատարած փախուստի,
զոյրապատումներու իտէպլականացումի՝
«բանաստեղծականացում»ի սովորամո-
լուլթէնէն: Այլ է որ կը կարգէ իր արժե-
քը նախ եւ առաջ: Չմէ բաղդաբեր աչ-
քորդը արեւմտահայ վէպի գագաթնակէ-
տերուն (Օշական, Փարիզի զպրոց), ո-
րովհետեւ բաղդատութեան կարելի չկայ:
2. Պիպեռեան իր ժամանակին մարզն է,
աւելին չե՞մ փնտրել իր մէջ: Իր ժամա-
նակի բառապաշարական եւ յիստանական
թուականներու Պոլլան է. հանրապետա-
կան թուրքիան: Իսլայ 2. Պիպեռեան զը-
րազէտ է նաեւ: Այդ Պոլլար կը նկարագրէ
ի՛ր բարեխառնութեան համաձայն, բայց
կատարեալ հաստատարութեամբ: Աւելին
չեմ փնտրել, բայց կը գտնեմ՝ լեզուին
համար եւ վիպական թէքնիքի մը տիրա-
պետութիւնը:

Երկրորդ նկատողութիւնս կը վերաբերի Պոլսոյ գրականութեան: Սփիւռքի զանազան վայրերը «գաղութականեղրոն» կեանք մը կը վարեն, ինչպէս մէկու մը համար պիտի լռէինք: «անձնակեղրոն»: Սմէն գաղութի իր հաշտին: Պոլսը միւս գաղութներէն աւելի՝ մեկուսացած կեանք մը ապրած է, վերջին վեց տասնամեակներուն: Այս անտեղի կզկացումներու հոսանքին զէմ կրնար թիաթարել գրականութիւնը, արուած ըլլալով լեզուական զեանքի վրայ յարմարական միատարրութիւնը (յարմարական կ'ըսեմ, որովհետեւ պոլսահայերէնն ի միջի ալլոց՝ իր իւրայայտուկ գունաւորումը ունի, բարեբախտաբար. հակառակը զարմանալի պիտի ըլլար): Բայց գրականութիւնն իսկ հագուադէպ պարագաներու միայն՝ յաջողած է «գաղութակեղրոնութեան» պատուարները տապալել: Հոս՝ գրական մը, հոն՝ գրական զարոյց մը ինքզինք դժուարութեամբ պարտադրած է իրը համասփիւռքն: Ասոնցմէ է «Պոլսոյ զարոյց» ըստած, որուն տեսարանը եղած է յիսուսական թուականներու կէսերուն՝ 2. Որախոնի (տե՛ս այս ուղղութեամբ ԿՍԽ-ի 3 - 4 համարին մէջ իրեն հետ հարցազրոյցը): Ինքզինք իրեն «զարոյց» ճանչցնելով սակայն, եւ բոլորին ուշադրութիւնը իր վրայ հրաւիրելով, «Պոլսոյ զարոյցը» (որ իր շարքերուն մէջ կը հաշուէ ոչ միայն բանաստեղծներն ալլեւ արձակագիրները) պոլսահայ գրականութեան բոլոր հոսանքներուն քնական յանգակէտը ըլլալու յաւանութիւնն ունեցած է: Եւ ինչպէս կը պատահի ամբողջ աշխարհի երեսին այդպիսի պարագաներու՝ այդ զարոյցէն դուրս գտնուող գրադէտները, թէկուզ յարգուած տեղական հանրութեան կողմէ, չեն վաբերած սակայն ընդհանուր համակրանքը որուն կրնային արժանի ըլլալ: Հոս ալ կրնամ սխալիլ, բայց իմ իմը համոզումովս՝ 2. Պիպեռեանն ասոնցմէ է: Անիւթութիւն մը սրբազգիքն թերեւս միայնուր վատահոսութեամբ է որ կը գրեմ իր մասին:

Կը մնայ հիմա ամէնէն զԺուարը. Հան-
դամանաւոր Կերպով խօսիլ 9. Պիպեռեա-
նի վիպական արտադրութեան մասին, ա-

ռանց գլխավորը իր վճարերը պատմելու դիմ-
քին եւ ապարդիւն միջոցին :

Ըստ որ այս միպագրերին զվիատոր յատկանիշը այն է, որ զոգրն չափով չխտնալահանացներ ան իրականութիւնը: Ունի անշուշտ այդ իրականութիւնը տեսնելու իր ձեւը, ունի իր յաճախանքները, իր նախասիրած նիւթերն ու կեցութիւնները: Այդ յաճախանքներէն մէկն է ընտանեկան յարկին տակ այր ու կնոջ ներքին, անդիմադրելի, անկերազարձ ատելութիւնը: Ընտանիք մը չկայ, տուն մը չկայ իր մօտ, ուր չտիրէ այդ ատելութիւնը: «Անկուտի սիրահարներ»ուն Գէորգն ու Մելինէն, «Լիբաւած»ին Շիրտան եւ Կամօն, նոյն վէպին մէջ՝ Օսման Պէշը եւ Միւսէսպալը, բոլորը բոյն կազմած՝ իրար կը բռնկեն: Բայց ամէնէն տաքարկուն՝ «Մըջլաններու Վերջալոյսը»ի Արուսին ատելութիւնն է իր ամուսնին հանդէպ, քանի որ այդ ատելութիւնը մարդը՝ կը տանի մինչեւ մահ: Ինչո՞ւ այս համառարած ատելութիւնը, կեանքեր կործանող, երբեք չմարդոյ այս ուրը: «Ինչո՞ւ»ին ատաղջին պատասխանը այն է որ ա՛յդպէս է, ամուսնութեան օրէնքն է, ուրիշ ձեւ չի կրնար ըլլալ, տեղ մը կու գայ ուր այր ու կին ստիպուած են "իրար ուտել" ուր չեն կրնար ալլելու կենակցութիւնը հանդուրժել: Պիպեռեանի վէպերէն թեկադրելով իր յայտնի, որ այս օրէնքը քաղաքացիական շունի, ուշ կամ կանոնա՞յ այդ քնահանոն վախճանին կը հասնի ամուսնացած ամէն զոյգ: Պիպեռեան չընդհանրացնէր սակայն, ամուսնական կենակցութեան այս անփառօնափ վախճանին տեսարանութիւնը ընկը իր դործը չէ՛: Ինք կը պատմէ ինչ որ ունի իր աչքերն տակ, պոռակաւ ընկերութեան մէջ, հայ թէ թուրք: Բայց «Ինչո՞ւ»ն ունի նաեւ երկրորդ պատասխան մը, մէկ բառով՝ դրամը: Դրամը հրապարակին միայ չըրջուող եւ ընտանեկան յարկերէն ներս չմտնող երեւոյթ մը չէ. բան մըն է որ կը մտնէ հոգեկներուն խորը, կը կազմէ բոլորին հոգեկառուի անխաղ, այր թէ կին, աղջիկ թէ աղայ, բայց մահաւանդ կիներուն պարագային: «Անկուտի Սիրահարներ»ուն մէջ՝ մայրը տղան կը պոռայ (էջ 108)՝ «Այդ փոստակը՞ն կը կերքցնես կոր, հա՞, ցաւազա՛ր: Քիթէդը բռնէ եւ կը կթէ կոր քեզ, ու տղան այլ շահեկանութեամբ կը փոխադարձէ՛ «Դուն հրկանդ քիթէն քոնէ կթեր եւ այլ չափ տարի, ամէն աղջիկ քեզի պէս կը կարծես, հէ՞... Ա՛խ, ինչ ապրանք ես ես դուն: Հաւատարիմ կին... մարդ ձեր երեսը չէ նայր քի բան մը ընէք: Էրիկ մը դստը էք ձեզի պիտի կերակրէ էջու պէս, ան չըլլայ նե՞՞զ կը նայի երեսներդ: Հոգիներդ խաբէր կ'ուզէ, կը վախճաք որ բացը կը մնաք... Պապանքսն խամին ըրէ, դրամներդ պահէ՛՛ չունիմ քտէ... կրցածիդ չափ դրամ փրցուր»: Քիչիկ մը երկարեցի այս մէջըբերումը, ցոյց տալու համար խոսակցական ոճի վերաբոտադրութեան մէջ՝ Պիպեռեանի բացատիկ, ապա՝ ինչպէս կը կարողանայ իր փոխադարձութիւնը: Պիտի վերադառնա՞մ դեռ այս կէտին:

Անելի յառակ չէ՞ր կրնար ըստուիլ ամէն
պարագայի, որ ամուսնութիւնը տնտեսա-
կան պայմանագրութիւն մըն է: Եթէ ըս-
կիցըը այդպէս չէ, եթէ մարդիկ ուրիշ
հիմքերու վրայ կ'ամուսնանան, ուշ կամ
համուխ՝ այդպէս կը դառնայ: Բայց դը-
րամը նախապայման մըն է խորքին մէջ:
Անհրաժեշտ է պահերուն համար, որպէս-
զի վարենան հասնիլ ընկերային զերքե-
րու, հետեւաբար՝ յարգուիլ. անհրա-
ժեշտ է կիներուն համար՝ որպէսզի կա-
րենան իրենց ցուցամոյութեան ազատ առ-
պարէզ տալ: Այլերն ու կիները իրար
կարծեն: Մէկ կողմը՝ յարգուելու մար-
մաջը, միւս կողմը՝ ցուցամոյութիւնը:
«Մըջկաններու» Արուսը, ամուսնին զիա-
կին առջեւ բարձրաձայն կը խորհրդածէ՝
«Ի՞նչպէս պիտի լլայնք ասոր տակէն, ես
ալ չեմ գիտեր... Անպէն ծախք կ'ուզէ...
մեռելը լուսլը անգամ դրամ է... մէկ
տէքտէրով պիտի առնին տանի՞ն... խա-
տառակ պիտի ըլլանք... Ապէ՛ս մարդ չու-
նին չըսեր, չըրին կ'ըսէ...»: Մին է «Ան-
կուտիներ»ու Գէորգը կ'երազէ թաղա-
կան դառնալ, Պատրիարքին մարդը ըլ-
լալ, իր անունը թերթերուն մէջ տեսնել,
հեղինակութիւն վայելել, տունը ինչպէս
դուրսը, ինք որ իր աղոյցը կողմէ կ'ա-
նարգուիլ աստու իրկուն («Գրտանք, դի-
տենք, մի յոգնիր: Դուն սկստուն էիր, մի
ձախ մի ալ, մի ձախ մի ալ կ'ընէիր...»),
եւ երբ աղաքը իր դիրքորոշումներն իսկ
կ'անադգեն («Անթիլիասի որջին սեղալէ-
թ»ը, «Զարեհ չեպիսկոպոս»ը), ինք կը
խորհի՝ «Կարեւորը կողմ բռնել (է), ես
այդ կողմին շնորհիւ կարեւորութիւն ըս-
տանալ» (էջ 97):

Սմառնանութիւնը՝ օրինաւոր բողո-
ւթեան բոյն մը։ Այբերը՝ զերբէ ետեւէ,
եւ իշխանութեան, այդ իշխանութիւնը
սահմանափակուի իսկ ընտանեկան պա-
րագաներուն («Տող էր համը։ Իրմէ, իր
զբաղմէն կտրեալ մարդոց զԵւլը տեսնել
ինքզինք»)։ Կինքն՝ իրենց պատկերով մը-
տահոգութեամբ։ Գեղեցիկ եւ յուսադրելի
պատկեր մըն է Պրպեռեանին գծածը։ Չը-
սեր սոսկայն երբեք, թէ ո՛ւր կը գտնուի
ցաւին բուն արմատը, խաթարումին ըս-
կըզբնակէտը, որ թերեւս խաթարում իսկ
չէ, քանի որ յոյս եւ ելք չկայ։ Մէկ տեղ
միայն «աւանդական բարոյական»ի եւ
«գառասկարզ»ի խօսքը կ'ըլլայ, ամբողջ
գործին մէջ։ «Անկուտի»ներու տղան
զերբ մը կը լսանայ, որ կը բացատրէ թէ
«աւանդական բարոյական»ին համա-
ձայն՝ «ծնողը խտտաբիր սահապանն է
աղջիկ դասիկն կուտութեան, որովհետեւ
կուտութիւնը աղջկան մը նիւթական տը-
ժէքին չափանիշն է պաշտօնական առու-
ծախի սակարանին մէջ» (էջ 127), բայց
յստակ չէ թէ Պրպեռեան կը հաւատա՞յ
իսկապէս այդ բարոյական եւ տնտեսա-
կան բմբռնումներուն «գառասկարգային»
բնութիւն։ Իսկանը իրեն համար տեսնել
եւ ցոյց տալ է, թէ ինչպէս տնտեսական
իրարու վրած մարզիկ իրար կ'ուռնէ,
իրար կը սպանեն խօսքով եւ արարքով։

Այլ մարդիկ, ինչպէս տեսանք, չեն խնայուած Պիպեռեանի կողմէ, բայց կը կարծեմ որ իր բուն թիրախը կիներն են, եւ աւելի ճիշդ պիտի ըլլար րան՝ կոնց մարտութիւնը: Ահաւաստիկ քիչ առաջուան «ինչո՞ք»ին երրորդ պատճառով թերեւս զլխուաւոր: Եւ այդ պատճառով իսկ՝ բընաւ չեմ կարծեր որ Պիպեռեանի վէպը քաղքենիական բարքերու եւ անխուսփելիորէն դրամի վրայ հիմնուած յարաբերութիւններու ձաղկումին կը սահմանափակուի: Մայրութիւնն է որ կինը կը դարձնէ այդ մեզերան, որ է՝ ան զերէմ միշտ Պիպեռեանի մօտ: Կրնե՞ր կամուանան տնտեսակա՞ն պատճառներով: Անկասկած: Այսինքն՝ ունենալու համար: Բայց զաւակ ունենալն ալ՝ ունենալ մըն է իր կարգին: Այդ «ունենալ»ուն չուրջ կը կազմուի կնոջական ամբողջ հոգեբանութիւնը: «Լիլութեամբ»ին Երանիկը որ թուի նստած է յիստիկ դռները հասած իր տըրդուն վրայ, կը խաղայ զուարթութեանէ («է՛հ խնեթ ես դուս տղայ... ուրիշ ի՞նչ կրնամ ըսել, խնեթ ես չնորհքով»), երբ տղան իր հակակրանքը կ'արտայայտէ իրեն ներկայացուած քանիւրորդ աղջկայն նկատմամբ: «Մըլմուններ»ուն մայրը՝ Արուստ միջոցը կը գտնէ իր աղջկիւ իր ձեռքին տակ պահելու, եւ վէպին վերջաւորութեան՝ աղջկան հետ մարջինի կռիւէ մը յետոյ («Դուն էրիկ մարդու մը հետ խօսիլս անգամ չէիր ուզեր ... Ուրիշին կ'ըսէր: — Ապերախա: Գիւղին մէջ մէկ հատիկ է վըրսէին: Իմին չնորհալս: Մէկ հատիկ էի տէ ի՞նչ եղաւ: Մէկ հատ հէ՛տ»: Հիմա հրէշ եղայ...», էջ 316), կը պատժուի սոսկալի մահուանով: «Ունենալ»ուն մէկ եղանակն է անչուստ «չուսնալ»ը, եւ ամէնէն սարսափելի եղաւնակը, քանի որ ուղղակի կը խենթացնէ: Այդ աստիճանին կը հասնի հոս Արուսին աղջկիւ, որ իր անգոյ մայրութիւնը կը ջանայ փոխանորդել զողոունի միջոցներով:

Մէկը զործ չի^օ մնար ընկերային այս
հիւանդութենէն, ամուսնութեան, զրա-
մին, զերբին, պատիւին, մայրութեան
«ունենալ»ուն շուրջ հիւսուող: Այո, «մըլիններ»ուն հայրը, վարըքն սը-
նանկացած, Աշքայն չերթալու համար իր
ամբողջ հարստութիւնը վրայ տուած,
հիւանդ, եւ իր կնոջ ճանկերուն յանձնը-
ւած: Հայրական գործով բուող, եւ այն-
քան յուզիւ^հ, երբ ոչինչ կրնայ ընել ի-
րերուն ընթացքը փոխելու համար: Զերծ
կը մնայ որովհետեւ կնոջական գազանու-
թեան զոհ մըն է: Բայց կան նաեւ «Սն-
կուտի»ներուն նորման, «Լիւրտածը»ին կին-
կիւլը, «Մըլիններ»ուն Լուլան, երեքն ալ «ամե-
նացած» դասակարգին պատկանող, բան-
ուորուհի, աղախին, անուս: Ասոնք ալ
զոհեր են, ընկերութեան տնօրինած պայ-
մաններուն զոհերը: Շատ գեղեցիկ կեր-
պով կը նկարագրէ զանոնք Պիպեեան
պարզ աղջիկներ, միամիտ ու պատրաստ
զոհուելու: Բայց անգամ մը եւս՝ չխտհա-
լականացներ զանոնք. կիւնկիւլը՝ լիւրտա-
ծը ամբերիկեան պատկերազարդ թերթի-
բուն լուսանկարները կը զիտէ, հոն տըր-
ւած նորոյթի եւ նորաճեւութեան խրատ-
ներուն կը հետեւի, կը փորձէ իր մոտէլ-
ներուն նմանիլ, չի յաջողիր, կը նա-
խանձի:

Եթէ անհրաժեշտ ըլլար մէկ բառով
յատկանիշ մը տալ, ապա քանի թէ Պի-

պեռեան հոգևով՝ անիշխանական մըն է : Ճիշդ է որ իր համակրութիւնը կ'երթայ տիրապետողներուն : Ընկերութեան կողմէ ճգնուածներուն : Բայց ամէն տեղ կը տեսնէ ընկերութեան բերած խաթարումը, ամէն կողմ՝ դազանութիւնը եւ ազահութիւնը, ունեայու, պահելու, ձեռքէ չփախցնելու ճիգը : Մոմեղութիւն՝ գրեթէ չկայ, եթէ ոչ թերեւս զոհերուն մօտ : Բուն անմեղութիւնը սակայն կը տխրի հոն, որ մարդիկ չեն հասնիր, այն վայրերուն մէջ որոնք կոչու են մարդկային բռնարարումէն : «Ծովը» պատմութեան հատորէն միայն մէկ հատը պիտի յիշեմ հոս այդ ուղղութեամբ՝ «Գարնանային» վերնադրուածը, որ երկու հատ երկրասարդ աղջիկներ կը պտտին սոսնձին Մեծ կղզիէ մէջ, մերկանալով, ծովը վայելելով, բընութեան անմեղութեան հետ հարցողութեան լով : Հոս է որ կան Պիպեռեանի գրչին տակ երեւցած միակ էսոթիք նրբերանդները, աղջիկներու մարմնին շուրջ : «Ծովը» պատմութեան բանասիրականութեան պէս, Պիպեռեան՝ ծովը կ'երազէ, երբ ինք նկուզին խորը նետուած է, եւ իր լառեակին վրայ կողակցը՝ մահուան իշտապարտուած :

Երկու կէտ եւս պիտի նշեմ : Նախ այն՝ որ Պիպեռեանի վէպերուն մէջ թուրքերը բացակայ չեն : «Լիբանոն» վէպը, որուն գործողութիւնը երկու օրուան վրայ կը տեւէ, կը պատմէ երկու յարակից տուններու մէջ անցողաբանութիւնը : Մէկը ընտելուած է Հայկելով, միւսը՝ թուրք ընտանիքով մը, որ իր մօտ ունի իրր աղախին որդեգիր աղջիկ մը՝ «Լիլըր-տած»ը : «Մըջիւններու վերջալոյս»ին մէջ՝ յետ – պատերազմեան թուրքիան է պատմուածը, նախ՝ տնտեսական սեղմումի, հարածանքի, մեծ վարիերու չըջանին, յետոյ՝ յարաբերական բարդաւածման եւ տնտեսական ազատութեան չըջանին : «Երբեք», գործարան, կապելայ, բողանոց, ոստիկանատուն, թուրքերն ու Հայերը յարաբերութեան մէջ են, թանձրացեալ կապերով :

Երկրորդ կէտը կը վերաբերի վէպերուն մէջ վերաբաղեցուած խօսակցական լեզուն : Սիւլաքի մէջ՝ երկու հոգի միայն գիտեմ որ հայերէնը այսքան հիանալի հաւասարմութեամբ, խօսուածին հանդէպ այսքան լարուած ուղղութեամբ, եւ լարոյթապաշտ հակադրեցութիւններուն հանդէպ այսքան առողջ անպատկառութեամբ դրած են իրենց դերակատարներու բերին մէջ : Մէկը Վահէ Օշականի է («Սոսնձայ»ի պատմողական բաժինը), միւսը՝ Շահնուրը (իր պատմութեան լուծումէ մէջ) : Երկուքն ալ Պիպեռեանին պէս՝ ըմբոստ նկարագիրներ : Երկուքն ալ իրեն պէս՝ ոչ – լուսավարներ, դոնէ իրենց դրականութեան մէջ : Իրականութիւնը իր ուղածին պէս չտեսնել, այլ տեսնել զայն ինչպէս որ է, եւ զայն խօսեցընել, ա՛յդ է հաւանաբար այս ըմբոստներուն մեծ յանդուրժեանը, ա՛յդ է որ կ'ազատէ զիրենք ինքնակործանումէն :

Չբացատրեցի թէ ո՛վ եւ սա մըջիւնները : Պիպեռեանի յետ – մահու հրատարակուած վէպին մէջ՝ հօրեղբայր մը կայ որ կը փրկուի իրեն, ու կը դրսեւորէ անիշխանական աշխարհահայեացք մը : Վէպին միակ տկար էջերն են, որովհետեւ վէպ ըստածը չի հանդուրժեր «փրկուի – փայել»ը : Այդ հօրեղբայրը Արուսին բանորով՝ «սոսնձայի միւսման» մը պիտի ունենայ, բայց մինչ այդ՝ աղատած է ընկերային բռնադատումներէն, ինքզինք դերձ կացուցած է տնտեսական հիման վըրայ կառուցուող ու դարգացող բոլոր կապերէն՝ գործ, ամուսնութիւն, ընկերային պարտաւորութիւն : Ինքն է խօսողը՝ «հայերէն բառ չեմ գտներ կոր էնթանս ապրիլը բացատրելու համար : Թերեւս մենք Հայերս էնթանս ապրիլը չենք դիտեր, անէէ : Աշխարհի ամէնէն մըջիւն ժողովուրդն ենք» (էջ՝ 72), «ինձի սերունքի ըսին : Դրամ պիտի դիզես որ աշխատասէր մարդ է բռնի հիւնան : Աշխատասէր ժողովուրդ է, ստեղծարար՝ ազգ է պիտի ըսեն պիտի հիւնան... Չորս հոգիի քէֆին եւ հազար տարի ետքի հնախոյզին հաճողին համար մըջիւն ըլլալ...» (էջ 68) :

ՄԱՐԿ. ՆՇԱՆԵԱՆ

(*) Վերջացնելու յետոյ ձեռքս հասաւ Ի. Անդրեանի գեղարուեստ, շնորհիւ Պր. Տ. Պալեանի : Թղթակցութիւնը հաւատարիմ է, ու բան չունիմ անլոյցնելի : Զեղարուեստը լոյս տեսնի է «Մարմարա»ի 1985 ֆետրուար 28-ի թիւին մէջ :

DIALOGUE AMI

on n'épouse pas un ange

par J.-P. BODOSSIAN

— C'est curieux Papken, ces derniers temps j'adresse souvent la parole aux clients du labo pour leur dire, quand je vois un nom arménien, que je le suis aussi. La réponse est presque toujours la même : vous n'en avez pas l'air.

Cette semaine il y a eu un type avec une très bonne tête. La cinquantaine, sourcils fournis, moustache généreuse et un peu folle, de bons yeux. Une tête qui respire la vie. Je me suis dit voilà un Auvergnat. Et baissant la tête je vois son nom : Kelenklian ou quelque chose comme ça. Réjouis je lui adresse la parole en arménien.

— Quel bon arménien vous avez, me dit-il.

— C'est grâce aux Mekhitaristes car ma mère est flamande et nous ne parlions pas à la maison.

— Moi non plus je ne parle plus très souvent, ma femme est pourtant arménienne. C'est la force de l'habitude. La langue me vient de ma mère. Comment va votre affaire?

— Normalement. J'hésite à dire que je suis Arménien aux clients qui le sont. Je ne veux pas avoir l'air de raccoler. Mon désir est surtout de voir les gens réagir et d'entendre cette langue.

— Les choses changent vous savez. Tenez j'ai un gros chantier sur la Côte. Eh bien par deux canaux différents, des Arméniens que je ne connais pas m'ont donné un coup de pouce, l'un auprès du maire, l'autre auprès de mon client.

—Oui. Cette génération commence peut-être à se serrer les coudes à l'image d'une autre communauté, qui, elle, sait utiliser la presse et créer des influences. Vous connaissez l'histoire que l'on se raconte : quand il y a deux Arméniens, il y a deux politiques différentes.

Nous nous sommes regardés, nous avons échangé un sourire de compréhension et de paix, un sourire qui confirmait le bonheur d'avoir en commun un patrimoine ancestral que nous goûtions pour sa richesse.

— Tu l'as revu.
— Non mais il m'a envoyé le lendemain sa secrétaire avec de nouveaux travaux.
— Raconte moi d'autres rencontres.

— Dans l'ensemble c'est plutôt plat. Il y a un Aznavour qui est venu. Il parlait deux mots. Le plus souvent ils disent regretter de ne pas savoir parler. Nous n'avons plus le temps d'apprendre. On échange un regard un peu coupable et c'est fini. D'autres fois ce sont des femmes. Elles disent être Française, c'est mon mari. Une autre façon d'illustrer la perte de la langue. Je crois qu'Arpik a terriblement raison.

— Pourquoi dis-tu ça?
— Elle dit qu'il n'y a qu'une façon de défendre et de faire vivre la culture arménienne : c'est par la pratique de la langue. Mekhitar est le premier à l'avoir senti. Il consacra sa vie pour la langue et c'est encore à ce jour toute la valeur de cette congrégation pour peu qu'elle ne s'occupe que de cela et qu'elle le fasse bien.

— Je suis content de t'avoir envoyé au Collège. Tu n'aurais pas le même regard sans ça.
— Peut-être...

Et grand-père Mardig dans ces fêtes en Anatolie il chantait seulement en turc ou bien te souviens-tu de ses chansons arméniennes.

— Les deux. Il chantait les deux. A O-vadjik il n'y avait que des Arméniens. Il allait chez les gens riches qui pouvaient le payer. Le village était construit pour la plus grande partie avec des maisons en bois à la mode turque. Ce n'était qu'une grande rue, avec deux étages maximum. Pas d'électricité et pas de goudron, de la terre battue, des chevaux, des carioles, des animaux. Une espèce de far-west américain qui serait tombé en Asie. Une population d'hommes farouches aux moustaches imposantes. Grand-père était reçu dans les grandes maisons. A l'occasion des fêtes du village il jouait aussi pour tous.

— Toutes ces fêtes datent du début du siècle.

— Oui. Avant guerre. Ils portaient à trois, un violoniste, un dap qui utilisait un tambourin, et lui l'oud. Les Turcs aussi

les demandaient et les admiraient beaucoup. Ils portaient l'été à Khasqual et à Denguel et plus loin encore. Une fois ils sont allés à un riche mariage. Ils ont gagné pas mal de pièces d'or. A leur retour ils se sont fait surprendre avec des filles au bord du lac. Tu te souviens de l'histoire !

— Raconte la à nouveau.
— C'était en été. Ils revenaient du mariage dont la fête avait duré très longtemps. En rentrant ils décidèrent de s'arrêter en chemin, au bord d'un lac pour se faire une fête pour eux, à leur compte. Ils devaient avoir du vin, de quoi manger et de l'argent puisqu'on les avait bien payés.

L'histoire raconte qu'au bord du lac il y avait des vergers avec de beaux arbres fruitiers. Je ne sais pas comment ni d'où elles venaient mais il y avait des femmes. la petite troupe pose ses affaires, on accroche les vestes aux branches des arbres fruitiers dont les troncs sont passés à la chaux, et au bord du lac s'allume un feu pour éclairer la nuit qui arrive. La musique commence sans ordre. Un jeu, le violoniste qui marche au bord de l'eau, et le tambourin fatigué de la journée puis Mardig chante adossé à un arbre tout en jouant de l'oud. La nuit tombe. Le rythme monte avec le feu, et la musique se perd dans le ciel étoilé. Le vin riche passe à toutes les bouches, bu à la cruche. Les filles tapent dans les mains au dessus de leur tête, et se mettent à danser. La fatigue de la marche dans la chaleur de la journée et la poussière des chemins disparaît dans l'allégresse. La nuit est douce, il fait bon. Le temps suspendu s'immobilise comme dans un moment d'éternité. Ou c'est comme tu veux, il n'existe plus, comme dans toute vraie vie.

La musique fait son travail, le vin aussi. Les compères jouent, jouent et n'en finissent plus, endiablés par ces corps de femme qui dansent en jettant des ombres immenses qui se perdent dans la nuit. Tout le monde est en sueur sans doute. L'histoire ne dit pas comment ni si quelqu'un l'a voulu mais les vêtements tombent et tous vont se baigner sous la lune en plein milieu de la nuit. Les corps superbes vont se secher autour du feu et dansent tous ensemble en chantant et frappant des mains, nus. On boit, on joue de la musique on chante et cela continue toute la nuit, dans une totale impudeur et un manque absolu de discrétion, tout entier consacré à la beauté des corps, à la joie de la musique et au moment. Y eut-il ou non rapprochement des corps ? C'est secondaire. Ils vécurent comme des hommes. Mais l'histoire ce n'est pas ça. C'est un moment de leur vie, c'est tout.

A mi-journée tout le monde était rentré chez soi, et tous dormaient, après avoir donné leur argent à la maison, plutôt penauds.

Eva s'activait, heureuse de retrouver son grand escogriffe de Mardig. On raconte qu'une voisine est arrivée, puis une autre et elles lui demandent si elle est au courant de ce qui se raconte dans le village.

— Bien sûr que non, dit Eva.
— Tu sais, Mardig, ce n'est pas un ange.

— Mais quoi, on n'épouse pas un ange.
— Non ce n'est pas ça. C'est un démon.
— Ah ! Et pourquoi ?
— Eh bien, hier soir, près du lac dans la montagne, on raconte qu'ils ont fait danser des filles à poil. Que Dieu aie pitié de leurs âmes.

— Ah bon, et alors.
— On dit aussi qu'il y avait des musiciens qui dansaient avec elles. Des gens du village qui travaillaient dans les vergers les ont entendus et sont venus voir. Ils sont partis effrayés. Et tu sais le responsable c'est Mardig, ton mari, qui dirigeait la troupe. Alors qu'est-ce que tu en dis. Tu te rends compte si le prêtre l'entend. Que va-t-il dire ?

— Bande de petites garces, vous êtes des jalouses. Foutez-moi le camp. Je suis fière de mon homme, les vôtres n'arrivent pas à sa cheville. J'espère bien qu'il a fait ça ! Il a bien fait ! un homme qui ne sait pas s'offrir ces choses là, ce n'est pas un homme.
Elle n'en a jamais parlé à grand-père.

Mais elle a engueulé les autres qui en parlaient de façon si vulgaire. Pas de demi mesure chez elle. Araxi, ma mère m'a raconté ces histoires plus tard à Paris quand nous habitions Ave. Simon Bolivar. En fait ce n'est pas ma mère qui m'a élevé. Elle avait quatorze ou quinze ans quand je suis né et jouait encore aux quilles. Eva était tout pour moi jusqu'à treize ans où je suis parti à Venise. Elle était inconditionnelle, m'appelait «mon lion». Dans toute cette tourmente son amour de la vie a débordé sur moi, m'a abreuvé.

— Tu l'aimais bien.
— Je l'adorais. J'en étais fou. Tout du moins je le pense maintenant. Un jour plus tard à Mytilène, au début de l'école, je venais d'avoir sept ans, je reviens de l'école en tenant ma culotte avec une ficelle.
— Que s'est-il passé, me dit-elle en souriant.
— J'ai joué au jeu des boutons et j'ai tout perdu.
— Ce n'est rien. Je vais t'en recoudre d'autres, et t'en donner pour jouer.

Tu parles il y avait des vieux renards à l'école. Moi j'étais du pain blanc. Ils m'ont plumé. Quelques jours après je me suis vengé. J'ai ramené un plein sac de boutons. J'avais ramassé tous les boutons de l'école et j'apportais mon butin triomphalement à ma grand-mère. Quand elle m'a vu arriver avec mon sac, elle m'a dit : tu es mon petit lion. Un sourire éclairait tout son visage, elle jubilait au fond d'elle-même pour moi. Elle me prit dans ses bras et me serra de tout le corps. Je m'en souviens encore.

— Tu étais heureux.
— Je ne le savais pas.
— Un être de cette valeur... Dans toutes les difficultés de ton enfance, elle sut te donner de l'amour.
— Surtout de la confiance, un partage total, quelque chose d'inconditionnel. Je pouvais tout faire. J'étais couvert. Un lien inébranlable. Je peux illustrer par une autre situation.

Il y avait à côté de chez nous en Grèce la maison d'un richard. Le jardin entouré de hauts murs laissait dépasser les branches de plusieurs arbres fruitiers, des figues ou des cerises. J'ai oublié le détail. J'en avais envie, tu parles. Un jour j'arrive à monter sur le mur et je mange. Bien sûr le type m'a vu. Il m'a attendu en bas du mur pour me corriger. Le voyant, la frousse m'a pris. J'ai sauté, j'ai volé. Je lui ai échappé. En arrivant à la maison il y gesticulait devant ma grand mère qui me fit des gros yeux pour la forme. Puis se tournant vers le Grec elle commença à lui dire que les branches couvertes de fruits mûrs qui dépassent au dessus d'un mur sont une misère pour les enfants, qu'il créait la tentation de toute pièce, qu'il ferait mieux de tailler ses arbres, qu'elle ne voulait pas le voir lever la main sur son petit, qu'en fait le coupable c'était lui qui voulait tout garder pour lui et ne savait même pas donner des fruits à un enfant.

Je jubilai dans mon coin. Le type ne savait plus où se mettre. Il partit ne sachant que dire et très mal à l'aise. Elle se retourna vers moi, m'embrassa et me demanda si les fruits étaient bons, si le Grec ne m'avait pas fait mal.

Elle me prit sur les genoux, me caressa la tête, et me conseilla la prochaine fois de faire plus attention. De ne pas me faire prendre.

— Quand-même Papken, cette histoire avec Mardig dans la montagne et la réaction d'Eva ce n'est pas banal.

— Elle était très émancipée. Je ne sais pas d'où cela lui venait. Peut-être de son métier, des études qu'elle avait faites pour être sage-femme. Mardig lui plaisait pour sa musique, pour ce qu'il était, pour son art de vivre, en connaisseur des bonnes choses, en amoureux de la vie. Du coup elle adhérait à lui sans réserve. La complicité qu'elle vivait si fort avec lui, elle me l'a donnée en la partageant aussi avec moi.

— J'ai fait un curieux rêve après notre discussion d'hier matin. J'étais sur une couche dont je ne voyais pas les limites. Mi ombre, mi lumière. Il y avait une

Կ'ԻՅՆԱՅ ԿՈՐ

թատերակ

Պրինսոյին

Կերպարներ
ՄԱՅՐ Իննսուրն անց
ԿԻՆ Եօթ-ամսուրն անց
Յիսուսին վար ու վեր

Երկու լուսաւոր շրջաններ՝ Առաջինը երկրորդէն աւելի։
Առաջինը՝ ձախ ու առաջ. երկրորդը՝ աջ ու ետ։ Հատուղ զերար, կամ դպչող իրարու, կամ անջատ իրարմէ։
Առաջինին մէջ՝ բազմոց ու բազմաթու նոյնատիպ։ Բազմոցին զբեթէ մէջտեղը նստած է ՄԱՅՐը։ Գուր, բազմոցին վերայ, լրագրիներու ու հանդէսներու դէպ մը։ Առջեւը, քիչ անդին, կլոր սեղանիկ մը։ Կնակի մը մէջ, կարմրեցուած երկու հաց՝ անուշ ու պանիր։ ՄԱՅՐը կը դիտէ անձայն հեռատեսիլը, գետեղուած՝ շրջանին մէջ, կամ շրջանի եզրին, կամ շրջանէն դուրս, կռնակը հանդիսատեսին։
Երկրորդին մէջ՝ մահաճակ, երկայնքով դրուած։ Շրջանի աջ եզրին՝ մարդաչափ հայելի, յարակից զարդասեղանով ու դարակներով։ Հայելին ունի առանձին լուսային յարմարանք, որ կարելի է միացնել կամ անջատել երկտարական առկա կոճակով։ Զարդասեղանին վրայ, ալլ պիտոյքներու կողքին, դեղի սրուակներ։
Հարկ չէ որ կարասիները ամբողջովին լոյսի մէջ ըլլան։
Երկու լուսաւոր շրջաններէն դատ
Շատայլ՝ ձախ սահմանէն, առաջին շրջանի դուրսդիր բաղնիքի դռնէն յորդող։ Բաղնիքի տեսանելի մասը զարդանկարչական զեղեցիկութեամբ շողջողուն։
Լոյս՝ ձախ սահմանի աւարտէն, խոհանոցէ մը հոսող։ Լոյսը՝ մասամբ տեսանելի. նրբանցք մը կայ ձախ սահմանի երկայնքին, խոհանոցէն մինչեւ բաղնիքին դուռը հասնող։
Եւ
Մուռը՝ խորքի խաւարին մէջ ընդհարմարուող։
Բոլոր խօսքերը յստակ ու լսելի, բայց բնականոն արտաբերմամբ։
Մուրթ է։
Բացի թերեւս հեռատեսիլի ցոլքէն։
Հետզհետէ վը դորանան բաղնիքի եւ առաջին շրջանի կրթնած, անշարժ նստած է ՄԱՅՐը։ Փոքրամարմին է։ Դէմքին՝ թեթեւ, անփոփոխ ժպիտ մը։ Մագերը սանտրուած ու հաւաքուած։ Հագնուածքը կանոնաւոր։
Լոյսի զօրացման հետ, բարձրացած ու բնականոն մակարդակի հասած է բաղնիքէն լսելի տղամարդու ձայն մը։ Անբառ կ'երգէ ու կը հմմտան Փերկոլէզիի Stabat Materէն հատուածներ։ Ներամփոփ կատարում մըն է. վարժութեան նման. առանց ցոյցի։ Շարժող իր չուքը կը հասէ, կը հատուածէ ներս յորդող շառայը։

femme et plusieurs êtres autour, dont moi. Comme dans un rituel un ordre dictait aux uns et aux autres leur tour, naturellement. Vint mon tour de sentir ce corps dont un sein nu s'offrait à moi. Avant de le prendre dans la bouche, je vis à droite du téton deux minuscules poils blancs. Je suçais ce téton long et dressé. J'étais dans une paix totale.
Qu'en penses-tu?
— C'est intéressant mon fils comment l'interprète-tu ?
— Les poils blancs m'ont le plus intrigué. Ce sont eux qui m'ont donné la clé qui en fait est simple. La femme n'est plus jeune. Nous sommes tous levés sur le même sol, à travers les âges, au-delà du temps éphémère. Eva nous a tous nourris. Elle a su donner. A travers ce que tu as reçu, elle se perpetue en moi. Le plus étonnant me semble de n'y avoir pensé qu'aujourd'hui.
— Elle serait heureuse de t'entendre. C'est sa façon à elle de te prendre toi aussi dans ses bras.

J.-P. B.

Կատարման ընթացքին հետզհետէ լուսաւորուած է երկրորդ շրջանը։
Որքէն վը լուսի դրան միահունչ դանդը, մարմնող արձագանդներով։ Stabat Materի կատարումը չի խանգարուիր։ Կրկին կը հնչէ զանգը։ Կատարումը չի խանգարուիր։ Երրորդ անգամ կը հնչէ։
Բաղնիքի դռան կը մօտենայ ՋԱԻԱԿը, շարունակելով իր կատարումը, ու դուռը կը բացէ։ Հինգ երկվայրկեան։ Արագ շարժումով մը կը բանայ դուռը, կը յայտնուի սեմին՝ լուռ, ակնշարտ։ Հագած է չալիկ ու փողկապ, գուլպայ ու հոգաթափեր։ Ձայն չկայ։ Շապիկի գրպանէն մատներով դուրս կը յաջողի հանել լսելու գործիք մը։ Կանցքն ալ ակնաշնչին։ Ոչ մէկ ձայն։ Անշարժ կանգնած է։
Կը հնչէ զանգը։ ՋԱԻԱԿը կը նայի դաստակի ժամացոյցին։ Կը տատամար։
Կ'որոշէ ու կը մտնէ առաջին շրջան, կ'անցնի ՄՕՐ առջեւէն, առանց վրան ահնարի մը նետելու, ու կ'ուղղուի դէպի խորքը, ուր հիմա սկսած է ամենամեղմ նշուլումով նշմարելի դառնալ մուտքը։ Սակայն ուղղակի ետ կը դառնայ, մինչ զանգը կը հնչէ երկու իրերյաջորդ անգամներ։ Մահաճակային վրայ տարատն է։ Հագճեպով կ'անցնէ, ու կոճակէն դէպի մուտքը կ'ուղղուի կրկին։
Տառ երկվայրկեան։
Արագաբայլ կը մօտենայ ու երկրորդ շրջան կը մտնէ ԿԻՆը։ Բարձր դասակարգէ է։ Ազնուական՝ կեցուածքը։ Հագուստը, պայուսակը, կօշիկները՝ ընտիր, ճաշակաւոր ու ներդաշնակ։ Դէմքը վայելչօրէն զարդուած. մագերը հովհուր։ Ան դիտէ որ կանգնած է ննջասենեակին մէջ։
Կը մօտենայ ՋԱԻԱԿը։ Կը կանգնին դէմ դիմաց։ Պիտի խօսի ՋԱԻԱԿը կարծես, երբ ԿԻՆը անսպասելի կերպով իր երանքը կը զարնէ անոր, կը գրկէ զայն։ Արարքն է գերազատին։ ԿԻՆՔ սաստկացող կիրքին ընդդէմ կ'աւելնայ դիմադրութիւնը ՋԱԻԱԿին։ Ու վերջապէս, կոշտ վերադիմ, գրեթէ բրտութեամբ, կ'ազատէ ինքզինքը։ Պարտուողը ինք է սակայն։ Կը հեւան երկուքը։ Աջը աչքի։
ՋԱԻԱԿը կը բռնէ ԿԻՆՔ արմուկէն, առաջնորդելու ու ներկայացնելու համար զայն իր ՄՕՐ։ Տեսնելով ՄԱՅՐը, ԿԻՆը կը տատամար, չի շարժիր տեղէն։ ՋԱԻԱԿը գլուխով նշան կ'ընէ հրաւեր։ Գանի մը քալլ կ'առնեն, յետոյ ԿԻՆը ինքնալստահ առաջ կ'անցնի ու ձեռքը կը մեկնէ ՄՕՐ։
Անդադարձաւոր յանկարծ նոր ներկայութեան, ՄԱՅՐը կը ջանայ բարձրանալ, դիմաւորելու համար զայն։ Բայց չի յաջողիր, եւ արգէն ԿԻՆՔ ձեռքը հպած է նորրու ուսին, հասկցնելով որ նստած մնայ ու անհանգիստ չըլլայ։ ՋԱԻԱԿը մնացած է աւելի հեռուն, առաջին եւ երկրորդ շրջաններուն միջեւ։
Լուռութիւն։
ԿԻՆը անհանդարտ է, ձախ ձեռքի մատները կը ջղաճուրիկ պայուսակին վրայ, կը սպասէ որ խօսի ՄԱՅՐը, որովհետեւ անոր ժպիտը լայնած է, ու շրթները բաժնուած իրարմէ։ Գերազոյն ճշմարտութիւնը ճանաչած անձին ժպիտն է։ ԿԻՆը կը քալէ ՄՕՐ ուսին վերեւ մոռցուած իր ձեռքը։

ՄԱՅՐ
(Կարեկցութեան յետնադոյն շեշտով)
Հեռուէն կու դաք։

ԿԻՆԸ կ'ընկրկի այս անսպասելի հարցումէն։ ՋԱԻԱԿն ալ կը մօտենայ անոր, բացատրելու համար կացութիւնը։ Սակայն ԿԻՆը կը նահանջէ առաջին շրջանէն։ Իսկ ՄԱՅՐը կը ժպտի աւելի ու կը նայի ՋԱԻԱԿին։
ԿԻՆը վերադարձած է երկրորդ շրջան։ Կը նստի մահաճակի եզրին։ ՋԱԻԱԿը գլուխը կը դարձնէ։ Փոխադարձ հասկացողութեան նայուածք մը իրենց միջեւ։ Միաժամանակ՝ ԿԻՆը կը մեկնուի ետ, անկողնին վրայ, իսկ ՋԱԻԱԿը, հացերէն մին փորձելով եւ տեսնելով որ չորցած է, կը վերցնէ պնակը, կ'անցնի նրբանցք ու կը մտնէ խոհանոց։ Կը վառի լոյսը։ ԿԻՆը կը նշմարէ հայելին ու զարդասեղանը։ Կը դարձնէ ան գլուխը։ ՋԱԻԱԿը չը կայ։ ՄԱՅՐը հեռատեսիլ կը դիտէ։
Լուռութիւն։

Կը լուսի ՋԱԻԱԿին Stabat Mater: Կը սրտայնդուի ԿԻՆը։ Կը նստի։ Կը նայի հայելին։ Կը տեսնէ երկտարական առկա կոճակը։ Երկնայալով այս անգամ անկողնին վրայ, մէջքէն կը կախուի դուրս ու կը ջանայ բռնել կոճակը, որ կը փախի ձեռքէն ու կը ձօժի։ Կրկին կը փորձէ ու պիտի իյնայ։ Կը յաջողի երրորդ անգամ, ու կոճակը երկար վը բռնէ ձեռքին մէջ, տօնելով իր յաղթանակը։ Կը կոխէ։ Հայելին կը լուսաւորուի։
Տակաւին կիսով մահաճակային դուրս, կը դիտէ ինքզինքը հայելին մէջ։ Բայց դո՛ւ չէ։ Կ'արձակէ կոճակը, որ կը դարձնուի հայելին։ Կ'իջնէ ապա մահաճակային, ու կը մօտենայ, շատ կը մօտենայ հայելին։ Կը գննէ ու կը քննէ դիժերը դէմքին ու ծալքերը վզին, իր երկար ու խնամուած եղունգներով հետեւելով առանց մինչեւ աւարտը իրենց։ Բայց հոգը չէ։
ԿԻՆը կը ծռի ու ոտքերէն կը քակէ կօշիկները։ Կ'անցնէ կրկին։ Կ'երթայ ու կը նստի մահաճակային վրայ։ Կը ծռի ու կը քակէ կօշիկները կրկին, ու կը գետեղէ մահաճակային տակ, մէկ անկիւնը։ Կ'իջնէ, գլուխը, գուլպաները։ Կը հաւաքէ ու մէկ կողմ կը դնէ։ Յետոյ բաճկոնը կը հանէ։ Նստած դժուար է փէշն ազատել։ Կը կանգնի ու կը սահեցնէ զայն վար, դուրս ցատքերով ու փէշը բարձրացնելով ուղղակի։ Իրանը կը դարձնէ ու կը նետէ փէշը անկողնին վրայ։ Կ'արձակէ

չալիկին կոճակները, կը հանուի։ Մնացած է ներքնագրեւոր։ Կը մսի կարծես. չալիկը կը սեղմէ կուրծքին։
ԿԻՆը վարժ մատներով կը ծալէ ու կը յարգարէ բոլորը։ Մատներուն վրայ կոխելով հիմա, կը մօտենայ ու կը գետեղէ զարդասեղանին վրայ։ Կը դառնայ ու հաւասարակշռութիւնը գրեթէ կորսնցնելով, կ'իյնայ մահաճակային վրայ։ Կը քաշկոտէ ինքզինքը, ու կ'ընկողմանի, դէմքը հանդիսատեսին։
Բարձրացնելով դէմքը, կը տեսնէ զայն հայելին մէջ ցոլացած։ Արագ կ'իջնէ, ամբողջ ներքաններով կը մօտենայ զարդասեղանին, ու կորգելով երկտարական կոճակը, կը մարէ հայելին լոյսերը։ Երկու քալլով կը ցատէ անկողնին։ Կը շտկէ ինքզինքը, գլուխը առաջին շրջանին կողմը այս անգամ։ Կ'ընկողմանի, դէմքը հանդիսատեսին դարձեալ։
Ուհանոցին լոյսը կը մարի։
Stabat Materը հմմտաւոր միշտ, ՋԱԻԱԿը կը վերադառնայ։ Բռնած պնակը, որուն մէջ կարմրեցուած հացեր՝ անուշ ու պանիր։
ԿԻՆԸ կը ծռէ գլուխը ետ, եւ վիզը պըրկած, այդ անհանգիստ գերբով կը դիտէ զայն։
Stabat Materը կ'ընդհատուի, երբ ՋԱԻԱԿն աչքերը կ'ընկալին կիսամերկ պառկած ԿԻՆը։ Բայց իր պարտականութեան գիտակից մարդու տարամբքութեամբ, ՋԱԻԱԿը կը մօտենայ ՄՕՐ, ու կը նստի անոր քով, ջանալով յետոյքին տակէն մէկը ձեռքը հրել լրագրիներն ու հանդէսները, ու պնակը գետեղել սեղանիկին վրայ։ Անճրկում։
Փոխառակ շտկելու իր դերքը, ԿԻՆը աւելի կը ծռէ իր գլուխը, որպէսզի կարողանայ տեսնել։
ՋԱԻԱԿը կը շարժէ սեղանիկը, կը քաշէ ՄՕՐ առջեւ։ Անտարբեր է ՄԱՅՐը։ ՋԱԻԱԿը քնքշօրէն կ'առնէ անոր ձեռքը ու կը փայփայէ։ ՄԱՅՐը կը դարձնէ իր դէմքը ՋԱԻԱԿին։ ՋԱԻԱԿը կը շոյէ անոր մագերը։ ՄՕՐ յօնքերը պոստուած են թեթեւօրէն, կարծես լսելան կը յանդիմանէ ՋԱԻԱԿը, կամ կը ջանայ յիշել հեռուոր անցեալը, կամ կը փորձէ թափանցել ՋԱԻԱԿին անդին։ ՋԱԻԱԿը, վրտահոցեղէն ետք ինքզինքը որ որեւէ դիմադրութիւն չկայ, կը մօտենայ ՄՕՐ ձեռքը սեղանիկին։ Հազիւ բռնած է, չը համարձակելով գոյն կերպով ուժ բանցնել։ ՄԱՅՐը պահ մը կը նայի հացերուն, կը նայի ապա ՋԱԻԱԿին, եւ ձեռքը վերադարձնելով իր գոգը, յանցաւոր՝ գլուխը կը կախէ։ ՋԱԻԱԿը յուզուած կը թուի ըլլալ։ ՄԱՅՐը կը բարձրացնէ գլուխը ու կը նայի անոր։ Իրար կը նային։ ՋԱԻԱԿը պիտի բարբառի կարծես, բայց լուռ է։

ՋԱԻԱԿ
(համբերատար, համոզուող, տխրաբեկ, յուսախար)
Մամա, կեր։
ՋԱԻԱԿը կ'առնէ հաց մը ու կը մեկնէ ՄՕՐ։
ՄԱՅՐը կ'առնէ հացը ու կը սկսի դանդաղ, անձայն ու կոկիկ ծամել եւ ուտել։ Կարծես ինք պէտք չունի անունդի, հարկ չի գգար ուտել, սակայն չուղեր վշտացնել ՋԱԻԱԿը։
ԿԻՆը երազատեսի նման կը դիտէ այս տեսարանը։ Կը մսի կարծես. կը չփէ ուտել։ Ոտքերը, մահաճակային վար, կօշիկները կը փնտռեն։ Աղմուկ։
ՋԱԻԱԿը կ'անդադարանայ, գլուխը կը դարձնէ, ու կը տեսնէ ԿԻՆը որ կօշիկները կ'անցնէ ոտքին ու կը կանգնի բարձր կրունկներուն վրայ։ Դող կ'եղէ ՋԱԻԱԿը, նշան կ'ընէ ձեռքով որ չշարունակէ ԿԻՆը, մնայ իր տեղը, չգայ այս կողմ։ ԿԻՆը սուր կրունկները կը զարնէ գետին։ Կ'առնէ քանի մը սպառնական քայլեր։
ՄԱՅՐը սկսած է առանձին ուտել։
ՋԱԻԱԿը կը ձգէ ՄԱՅՐը, կու դայ ու կ'անցնի ԿԻՆՔ առջեւէն, եւ զարդասեղանի մէկ զարդակէն զոյգ մը թաւշեայ, հրամեայ մուճակ հանելով, կը մօտենայ ԿԻՆՔ։ Կու տայ մուճակները անոր։ Բայց ԿԻՆը կը մերժէ ստանալ։ ՋԱԻԱԿը կը դպչի ԿԻՆՔ ուսին, ու ԿԻՆը կ'իյնայ, կը նստի մահաճակային վրայ։ Կը ծռի ՋԱԻԱԿը որպէսզի հանէ ԿԻՆՔ կօշիկները, սակայն չի կրնար պահել այդ դերքը, կը կքի գետին։ Կը շտկէ ինքզինքը, ու ծռնակի՝ կը հանէ անոր կօշիկները։ ԿԻՆը կը նայի վերէն վար. ծռնակը անդադարօրէն կը հեռանան իրարմէ։ ՋԱԻԱԿը մուճակները կ'անցնէ անոր ոտքերուն։ Կանգնելու համար, կը յենի անոր ծռնակներուն։ Կը բանայ ԿԻՆը ծռնակերը։ Բայց ՋԱԻԱԿը կը յաջողի կանգնել, եւ քայլ մը ետ առնելով կ'վերադառնէ իր հաւասարակշռութիւնը։
ԿԻՆ
(հանդարտ, զուսպ, գիշող, հրամայական) քանի՞ տարեկան է։
Լուռութիւն։
ՋԱԻԱԿ
(դժուարանալով, ինքնասփոփ, մտերմաբար, ճակատագրապաշտօնէն) Եօթնամսուրներու տարեկան եմ։
Կ'ընէ ու կ'երթայ, գլուխը առած, նըպատակամէտ, կ'անցնի ՄՕՐ առջեւէն, կը մտնէ բաղնիք ու դուռը կը բացէ։
ԿԻՆը կը մնայ նստած, գլուխը ձեռքերուն մէջ, հարթելով մագերը, փակցնելով պանկին։
ՄԱՅՐը աւարտած է վերջին պատասուր, երբ ԿԻՆը, որոշում տալով, կը կանգնի ու կը մօտենայ անոր։ ՄԱՅՐը չի նշմարել։ ԿԻՆը կը կանգնի անոր առջեւ։ ՄԱՅՐը մտադրաւ կը դիտէ ԿԻՆՔ ներքնագրեւոր, կը տեսնէ իր մուճակները։ ԿԻՆն ալ անոր կը նայի, համարձակ, քիչ մը լպլըր, յաղթապան։ ՄՕՐ յօնքերը կը պոստուին։ Թեթեւ մը կը թեքի իրանը։ Զախ ձեռք կը բաժնուի դողէն։
Բաղնիքէն կը լուսի ողորկէն ձայնը։ Կը բանայ դուռը ու դուրս կ'եղէ ՋԱԻԱԿը։ Պիտի սկսէ Stabat Materը, առկայն կը ցնցուի տեսնելով ՄՕՐ ու ԿԻՆՔ լուռ, հեռակայ, յետաձիգ ընդհարումը։
Կը մտնէ առաջին շրջան։ Կը մտնէ ՄՕՐ տեսագաւոր։
ՄԱՅՐ
(ԿԻՆՔ, հետաքրքրուած, քիչ մը մտահոգ) Եղուարդը պիտի ուշանայ։
Պահ մը կարծես պատասխանի կը սպասէ ՄԱՅՐը։ Պահ մը միայն։ Ապա կը վերցնէ լրագրիներէն մին, այն որ կու դայ ձեռքին, ու կը սկսի կարգալ, կամ ձեւացնել, աչքերը յառած մէկ կէտով։
ՋԱԻԱԿն եւ ԿԻՆՔ նայուածքները կը հանդիպին։ ԿԻՆը ներողութիւն կ'ուղղէ հայելի կարծես։
ՋԱԻԱԿ
(ԿԻՆՔ, ընդունելով, մարդաբանաբար, պարզօրէն, փափաքելով որ ան բաժնէ իր ողորդութիւնը) Կ'իյնայ կոր։
Լրագիրը առաւ Յունուար 17, 1987ին
Վերջ գտաւ Փետրուար 1, 1987ին



LE NUMERO : 4.00 F



ՄԻՏԺ ԵՒ ԱՐՈՒԵՍՏ

ԹԻԻ 124

Հիմնադիր՝ ՇԱՎԱՐՇ ՄԻՍԱԲԵԱՆ

HARATCH

LE PREMIER QUOTIDIEN ARMENIEN EN EUROPE-FONDE EN 1925

83, RUE D'HAUTEVILLE — 75010 PARIS

DIRECTRICE: ARIK MISSAKIAN

TEL.: 47. 70. 86. 60 — TELEX: HARATCH 280 868 F
C.C.P. PARIS 15069-82 E — 51027317 A R. C. PARIS

ԲԱԺԱՆՈՐԴԱԳՐՈՒԹԻՒՆ

Ֆ Ր ա ն ս ա : Տար. 700 ֆ. — Վեցամսեայ : 360 ֆ.
Արտասահման : Տար. 1000 ֆ. (ամէնօրեայ առաքում)
850 ֆ. (շաբաթական առաքում) — Հատը : 4,00 ֆ.

63րդ ՏԱՐԻ — ԲԻՒ 16 679

Fondateur: SCHAVARCH MISSAKIAN

63e ANNÉE — No 16.679

«LES ARTS ARMENIENS»

de P. DONABEDIAN et J.-M. THIERRY

(éditions Mazenod)

Après le vote du Parlement de Strasbourg, un autre événement exceptionnel a marqué cette fin de l'année 1987. Pour la première fois, une prestigieuse collection de livres d'arts publie un impressionnant volume (4 kg!...) consacré à l'art arménien : c'est le 17e titre de la série «L'art et les grandes civilisations». De plus, l'édition n'a pas lésiné sur la propagande : remarquable diffusion inondant les librairies à la période des fêtes, passage à la télévision, envoi d'un groupe de journalistes en Arménie sous la conduite des deux auteurs... Résultat : nombreux échos dans la presse, justement admiratifs devant ces 630 pages ornées de 900 illustrations dont 186 pleines pages en couleur ! Pour bien des acquéreurs, les merveilleuses coupes dans ces paysages sauvages, les khatchkars sculptés comme de la dentelle, les couleurs rutilantes des miniatures joueront le rôle de révélateur de l'art d'un peuple trop facilement réduit au rôle d'une simple «nation martyre» de plus.

Certes, il est bien connu que de tels «ouvrages de prestige» ne servent souvent que de décors : on les achète et on les range définitivement dans une bibliothèque, dans le meilleur des cas on en feuillette de temps en temps les illustrations, ou encore on les offre à des amis qui en feront le même usage. Peu im-

par

Claude MUTAFIAN

porte... Mais restreindre le livre à ce rôle et sous-estimer son caractère scientifique serait une offense au travail et à la qualité des auteurs. Jean-Michel Thierry, récemment présenté dans ces pages, est probablement le meilleur connaisseur de l'architecture religieuse arménienne : ses nombreux voyages en Arménie occidentale lui ont permis de découvrir et de décrire quantité de monuments qui seraient, sans lui, restés définitivement ignorés, d'autant plus que certains sont maintenant détruits. Nicole Thierry est, entre autres, spécialiste des peintures murales. Quant à Patrick Donabédian, lauréat d'une thèse récente sur le décor sculpté, il est le plus brillant spécialiste d'art arménien de sa génération.

Il ne fait aucun doute que, malgré son coût élevé (880 F.), «le» Mazenod sera bientôt, de tous les livres relatifs à l'Arménie, celui qui figurera dans le plus grand nombre de bibliothèques : le tirage a dépassé 20.000 et, renseignements pris, «ça marche très fort!» Dans ces conditions, l'ouvrage est chargé d'une responsabilité exceptionnelle, c'est pourquoi il importe d'en faire un examen critique au lieu de se borner à dire «que c'est beau» et à le ranger.

Reconnaissons d'abord que la conception-même des «Mazenod» est entachée d'inévitables inconvénients. Séparer les planches en couleurs du texte oblige à de constants renvois, d'autant plus incommodes que les légendes, groupées, se trouvent à quelques pages de distance, avant ou après. Or dans presque tous les cas il y aurait eu la place — comme pour les «noir et blanc» — d'accompagner l'illustration de sa propre légende ; car ces légendes sont brèves, je dirais même «trop» brèves, omettant de mettre en relief l'importance relative ou la notoriété du sujet.

Ainsi la fig. 366 n'est pas un khatchkar parmi d'autres, c'est celui de Gochavank, l'un des plus célèbres, sculpté par Boghos, lui aussi un des artistes les plus fameux : un bref commentaire l'aurait utilement souligné. Ces légendes manquent aussi de précision géographique, l'indication de la province étant trop vague : la proximité de telle ville ou tel fleuve est bien plus parlante. Ceci d'autant plus que — c'est là un reproche plus grave, général aux «Mazenod» — la cartographie est tout à fait insuffisante. Il n'y a que quatre cartes, groupées sur une double page, avec un fond jaune rendant illisibles les tracés, en blanc, des frontières, des fleuves, des côtes, et sur lequel ne ressortent que les noms. Toutes englobent le même secteur géographique, en gros l'Arménie historique, entre Erzindjan à l'ouest, le Karabagh à l'est, Tiflis au nord, le lac d'Ourmiah au sud. Dans ces conditions, le lecteur peu averti — donc la grande majorité des acquéreurs — n'a aucun moyen de replacer le pays dans son contexte (la seule mer incluse dans ce périmètre est un coin de la mer Noire, dont le nom même a été omis). De plus, beaucoup d'importants noms cités dans le texte ne figurent pas, tombant hors de ces limites restreintes (Crimée, Cilicie, Malatya, Kütahya,...). Il y a, d'autre part, quelques oublis, comme Ganjak (*Գանձակ*, décrit p. 525) et quelques erreurs, comme Agarak (*Ագարակ*, bien mentionné p. 469 «au sud de Tekor» mais placé sur la carte I au nord-ouest) ou la Siounie (*Սիւնիք*, englobant sur la carte II l'Ararat, alors que la limite occidentale de cette province atteint tout juste les Mts. Gueghama près de la rive ouest du lac Sevan). Bref, la «cartographie Mazenod» n'a pas le «niveau Mazenod» !

Quant aux auteurs, leurs parts respectives semblent claires. La jaquette et la tranche portent les noms de P. Donabédian et J.-M. Thierry à parts égales. La page de garde, elle, met en vedette le second, le premier étant présenté en plus petit comme l'auteur de la dernière partie, «complétée» elle-même par le second et Mme Thierry. L'avant-propos de Sirarpie Der Nersessian parle du «*bel ouvrage*» du «*docteur Thierry*», lequel est le seul à signer la page de remerciements. Ces variations un peu mystérieuses permettent en tout cas de se donner une idée du partage des tâches, donc des responsabilités. En gros, l'ouvrage est divisé en trois parties. La première, due à M. Thierry seul, est une présentation chronologique, illustrée en couleurs, divisée en une introduction et quatre périodes historiques successives. La seconde partie, appelée «documentation», est purement iconographique (370 illustrations en noir et blanc), et probablement à attribuer au même auteur. M. Donabédian s'est chargé de la troisième partie, une description systématique des principaux sites arméniens, classés par ordre alphabétique.

La responsabilité du choix du titre n'est pas claire, mais une question se pose immédiatement : pourquoi ce pluriel ? La seule explication possible est le souci de ne pas reprendre le titre «L'Art arménien» de l'excellent livre de Sirarpie Der Nersessian, paru en 1977 (réédité depuis et maintenant disponible au prix de 273 F.). Pourtant, en cherchant bien, on trouverait des dizaines d'ouvrages intitulés «L'Art grec» ou «L'Art byzantin». Alors pourquoi pas deux «L'Art arménien» ? Contrairement à ce qu'on pourrait croire,

ԲԱՑԱԿԱՅ ՄՊԻՏԱԿՈՒԹԻՒՆՆԵՐ

Գրեց՝ ՀՐԱՆՏ ՆԱԶԱՐԵԱՆՅԱՆ

Ու բացակայ սպիտակ ֆոնի երկու մեռած աչքերու
կը բարձրանայ հոգիիս մէջ տխրամած,
Անիծապարտ բաղանձի մը պէս խորին,
Ու ներդաշնակ դալկութիւնը երկու մեռած շրթներու
կը կանչէ՛ր զիս, կը կանչէ՛ր
Իր մահագոյժ շուայտանքին մշտանո՛ր...
Զգայնական ո՛վ հին ցայգերգ անկարելի նուիրանի,
Դէպի հոգւոյս գեղեցկութիւնն անօգուտ
Ա՛հ, ջարչարանք, ու Տրտմութիւն,
Ժպիտ քո՛յնով առցուն,
Ի՞նչ կ'ուզէ՛ր դեռ, ո՛վ կին, լու՛կ,
Ո՛վ իմ վերջին խեղճութիւն...

Տարօքինակ իգութիւն, սիրոյ եղէգ տրտմաշունչ,
Ով լուսեաց քանկագին,
Թշուա՛ռ արտիս մէջ դառնութիւնն ապրելու
կը դանդաղի, կը դանդաղի՛ր ցաւագին...
Յաւերժական հրաժեշտի մը պէս մթին
Անվերջ, անհո՛ւն օրհասի մը մէջ տժգոյն...

Սէրըդ ամո՛ւլ ու յուսահատ է, ո՛վ քոյր...
Ու դէպի ո՛ւր կը բարձրանան այս գիշեր
Հառաչանքներդ երաժիշտ...
Ինծի համար վերջացած է ամէն բան...
Զե՛ս նշմարեր արհամարհանքն Հերոսին
Որ կը նետէ իր հեծկտանքն ահաւոր
Վերջերուն մէջ զոր մոռացումն պատանքեց...

Գիշերին մէջ հեթանոս, ի՞նչ կ'որոնես տակաւին,
Ո՛վ սպառած դալկութիւն,
Երբ գահերը կը շիջի՛ն,
Ու բուրվառներն ջախջախում են ֆարէ ֆար...

Անբուժելի անձանք Տէ՛րն է
Մ'եր գերագոյն սե՛ւ բախտին,
Ու մենքդը նիւթաներու շատո՛նց լուծ է արդէն...
Ու լինն, աւա՛ղ, անդունդ մըն է խաւարի...
Ու իմ հոգիս բացակայ է իմ հոգիս...
Այլո՛ւր, այլո՛ւր կորսուած է իմ հոգիս...

Խելակորոյս անոյշ կին,
Եթէ կ'ապրի դաշնակութիւնն անանուն
Ծալքերուն մէջ շիջած ու սա՛ն շրթներուդ,
Ու շարչարում խեղճ միտերուդ խորն անգոյն,
Անգո՛ւք սիրոյս ուրուականն է ան, անշո՛ւշտ,
Որ տակաւին գթառատ
Դու կորուսեալ էութեանդ մէջ կ'ուշանայ...

Նախովի, 1916

ce n'est pas là une question de style gratuite. Le titre choisi, au pluriel, prête à confusion, faisant croire à des incursions approfondies dans tous les domaines de l'art. Or, au contraire, le livre privilégie de manière écrasante trois domaines : architecture, sculpture, enluminure, avec aussi un certain accent sur la peinture murale. Un parti-pris qui se défend dans le cas arménien, d'ailleurs, mais les autres formes artistiques sont alors soit totalement ignorées (les «arts libéraux selon M. Thierry, p. 29, comme la poésie et la musique), soit très peu évoquées (les «arts mineurs» selon l'auteur). Il convient donc de rappeler que la tapisserie, l'orfèvrerie ou la céramique ont été de tout temps des «arts mineurs» très prisés chez les Arméniens. La numismatique, elle, n'a droit qu'à une planche (p. 448) réunissant huit pièces de monnaie dont une seule a droit à un commentaire (fig. 555-556 p. 463), d'ailleurs fort imprécis : M. Thierry aurait pu préciser brièvement qui est ce sultan de Roum (et non «sultan Roum») suzerain du roi arménien. Les deux monnaies de Tigrane le Grand (fig. 546 et 549) auraient aussi mérité quelques explications : lieu de frappe, sens de la légende en grec.

Il y a d'ailleurs d'autres lacunes dans l'iconographie. Ainsi les khatchkars ont bien sûr leur juste place, en particulier certains de Noraduz (fig. 67) ou de Djoulfa (fig. 484 à 489). Mais il n'est pas mentionné que ces deux sites sont d'extraordinaires champs de khatchkars, dont une vue d'ensemble aurait été plus que bienvenue. Plus grave est une autre lacune. On lit dans la préface de l'éditeur qu'à partir du 12^e s. «*La Cilicie connaît un intense développement artistique, en particulier en ce qui concerne la peinture*». Et on trouve bien dans l'ouvrage de belles reproductions de miniatures ciliciennes (exemples : fig. 136, 137, 140, 395 à 429). Mais l'Etat arménien de Cilicie a développé des aspects originaux d'un autre art, celui de l'architecture militaire, spectaculairement mis en vedette par l'extraordinaire étude de R. Edwards (The fortifications of Armenian Cilicia, Washington D. C., 1987). Or la partie de M. Thierry n'y consacre qu'un bref paragraphe (p. 265) sans aucune illustration : pourtant, comment résister à une belle photo en couleurs des fantastiques châteaux de Sis, Lampron, Hromgla ou Yilan

(Suite page 4)
Fonds A.R.A.M

la carrière poétique de H. Nazariantz

La carrière poétique de Hrand Nazariantz couvre un peu plus d'un demi-siècle. Et il faut avouer d'emblée qu'elle reste très ignorée et n'a fait l'objet d'aucune étude en langue arménienne. Notre travail, n'étant pas exhaustif, ne prétend pas combler cette lacune. Il nous manque beaucoup d'éléments biobibliographiques; ceux-ci permettraient de mieux cerner le contour d'une œuvre qui, jusqu'aujourd'hui est plus accessible dans sa version italienne que dans sa version originale.

La recherche est rendue d'autant plus difficile qu'après son installation à Bari et pour des raisons qui nous échappent, Nazariantz n'a pas publié d'ouvrages en langue arménienne. Il a continué, toutefois, à écrire et publier dans la presse de la Diaspora, d'Athènes à Boston. Cette production demeure dispersée comme le sont les journaux et les revues qui l'on accueillie. Nos recherches ont permis de réunir un ensemble non négligeable d'écrits qui — bien que limité et fragmentaire comparé aux ouvrages en version italienne — nous est précieux puisque rendant possible de suivre l'itinéraire poétique de Nazariantz. Quant à une investigation plus poussée dans la presse périodique et dans certaines archives privées ou publiques, nous sommes convaincus qu'elle révélerait à coup sûr d'autres textes.

Cet exposé a pour visée de présenter la carrière et l'œuvre poétique de Hrand Nazariantz : toutes deux constituent pour des lecteurs européens la face cachée de sa personnalité. Le temps imparti ne nous permet pas d'effectuer une « lecture parallèle » qui ferait continûment référence aux versions italiennes des textes.

H. Nazariantz naît à Skudari, dans la banlieue de Constantinople, en 1886. Son père Diran et son grand-père Toros sont des membres actifs de la communauté arménienne de Constantinople. Nazariantz fait ses études au Collège Berbérien pendant les années les plus noires de la répression d'Abdul Hamid II. A-t-il commencé à écrire sur les bancs de l'école ? Cela n'est pas impossible, le climat intellectuel du Collège — l'un des meilleurs de la capitale ottomane — est favorable à ce genre d'activité. Après un séjour à Londres et à Paris, Nazariantz revient à Constantinople pour prendre en main les affaires de son père. Apparemment, une fois celui-ci mort, il abandonne le commerce pour ne s'occuper que de littérature. Sa carrière littéraire commence, semble-t-il, par la publication d'un poème dans le journal *Puragn*, en 1904, qui lui donne l'occasion d'entrer en contact avec la jeune poétesse H. Archakian. Dès 1906, on trouve sa signature dans *Arévélion Mamoul* (Presse Orientale) et surtout dans la revue *Massis* éditée par *Yenovk Armen* (1883-1968). Dans cette dernière revue, il publie jusqu'en 1908 des poèmes et quelques traductions : entre autres, une nouvelle de L. Andreiev, des textes de Grazia Deledda, de Henrik Ibsen, d'Ada Negri, du poète polonais Mizchievitch et de M. Gorki. Ces traductions sont parfois accompagnées de courtes études qui ne sont pas toujours très originales. Mais l'ensemble dénote une vaste ouverture d'esprit aux littératures étrangères et une curiosité intellectuelle qui est grande.

Jusqu'en 1912, où il fait paraître son recueil *Les Rêves crucifiés*, Nazariantz mène une double activité de critique et de poète. On peut même affirmer que le publiciste, l'éditeur, le critique priment longtemps sur le créateur. C'est ainsi qu'en 1910, il fait paraître trois ouvrages presque en même temps :

Il édite à ses frais une trentaine de poèmes de H. Archakian (1887-1905).

L'ouvrage, qui est une première, comprend surtout des inédits posthumes de la poétesse, un poème de Nazariantz dédié à cette amie morte, et une introduction signée par le poète Meroujan Barsamian (1883-1944) ; l'intérêt de cette introduction réside surtout dans les longs extraits des lettres adressées par Archakian à Nazariantz.

La deuxième publication est encore un travail d'édition : un recueil de lettres d'amour de l'écrivain-poète Yeghia Demirdjibachian (1851-1908) ; cet ouvrage comprend, en outre, une brève introduction de Nazariantz où il est aisé de lire la vénération très grande que Nazariantz voue au poète suicidé. C'est pendant les années 1905-1907, qui représentent la longue agonie d'Yeghia, clouée à son lit de malade et oubliée par tous, que Nazariantz semble avoir établi des relations d'amitié. Avant la mort du poète, il rend publics des textes inédits, tente d'alerter l'opinion sur la fin prochaine du poète. Pour Nazariantz, Yeghia est un « grand martyr de la littérature » qui « pendant plus d'un quart de siècle a fait fleurir la littérature arménienne avec une rare et admirable fécondité ». Cette admiration envers le poète malheureux du Nirvana se trouvera inscrite plus tard, dans le poème « Yeghia Demirdjibachian » que Nazariantz inclut dans son *Vahakn*.

Nazariantz publie, toujours en 1910, un troisième livre qui s'ouvre sur un tout autre horizon et explore un domaine tout aussi nouveau. Il s'agit de « F.T. Marinetti et le futurisme » sur lequel nous reviendrons un peu plus loin. L'ouvrage illustre le très vif intérêt qui porte Nazariantz vers la nouvelle poésie et les tendances modernes de l'art de son temps : il constitue également le point de départ d'une série de traductions et d'études sur la littérature européenne d'avant-garde. Ces travaux paraissent dans les revues auxquelles il collabore : *Chanth* (Eclair), *Hay Kraganoutioun* (Littérature arménienne), *Azatamart* (Supplément littéraire du journal du même nom) et *Paguin*. Cette dernière publication a une existence très brève (sept numéros, du mois de décembre 1911 à janvier 1912) ; elle porte entièrement l'empreinte de Nazariantz qui traduit P. Buzzzi, E. Cardile, L. Altomare, F.T. Marinetti et surtout G. F. Lucini, non seulement publie-t-il la liste des ouvrages de Lucini, mais il lui consacre aussi une longue étude particulièrement soignée. Il semble que les deux hommes se connaissent depuis un certain temps et la relation ira en s'approfondissant. C'est Nazariantz qui fournit à Lucini les éléments pour la traduction de quelques poèmes de B. Tourian, à savoir : « Lament », « Il Fanciullo alla Croce » et « Il mio dolore ». Dans les notes qui accompagnent ces traductions, il est question de l'ouvrage sur « L'histoire de la littérature arménienne » auquel Nazariantz continuera à travailler longtemps après la mort de Lucini.

Cette activité de critique ne semble pas réduire la production poétique de Nazariantz. Sa signature apparaît dans des publications éditées dans des aires géographiques très différentes : *Arakadz* de Boston en 1911, et l'*Almanach Garun* de Moscou. Sa renommée de poète nouveau se répand dans les cercles littéraires arméniens qui le considèrent comme l'un des espoirs — avec Roupen Sevak, son ami — de la génération postérieure à celle de Siamanto et D. Varoujan.

Cette même année 1911, alors que Nazariantz n'a pas encore publié son recueil de poésies, paraissent deux petits ouvrages qui, tous les deux, lui sont consacrés :

Les poètes arméniens nouveaux / Hrand Nazariantz de Y. Armen, et H. Nazariantz (*une étude*) d'Adrouchan. Les auteurs de ces deux ouvrages sont des hommes proches du poète : Adrouchan est le R. Père S. Yeremian, critique et écrivain lui-même (1871-1936), et Y. Armen, son éditeur de l'époque de *Massis*. Le ton est généralement très, trop élogieux.

Elles provoquent un malaise certain dans les milieux littéraires de Constantinople, jusqu'au sein même de la revue *Chanth* où paraît un compte rendu de l'ouvrage d'Armen par le célèbre critique Ardachès Haroutiounian (1873-1915). Après avoir rappelé l'ambiguïté de l'entreprise de Y. Armen, Haroutiounian en vient à Nazariantz lui-même : « Quant à M. Nazariantz, façonné par sa fréquentation des nouvelles littératures européennes, c'est un poète d'un talent à peine au-dessus de la moyenne. Il devient supportable avec un peu de bonne volonté; on peut le lire, il écrit des vers assez fluides et musicaux. Mais dans son ensemble, il est dépourvu de cachet personnel, d'expression individuelle et de cette grâce d'inconscience propre à l'artiste... ». Les réserves du critique face à l'art de Nazariantz, face également aux louanges de Yéréman et d'Armen, permettront à Hagop Kufédjian de passer à l'attaque. Mais ce sera en 1914.

L'année 1912 voit enfin la naissance de *Les Rêves crucifiés* (l'édition de ce livre dont nous parlerons plus loin dut être achevée fin août, au plus tard). La critique de M. Barsamian dans la revue *Chanth*

par

Krikor BELEDIAN

se veut plus tempérée et adopte une position plus « objective » que celles d'Armen et de Haroutiounian. Barsamian écrit : « Je déclare avec joie que dans *Les Rêves crucifiés* nombreuses sont les pages qui, écrites avec le souci de l'art, constituent de vrais poèmes... Nazariantz possède une puissante imagination qui évite les images et les expressions communes. Sa préoccupation est de découvrir toujours de nouvelles images, que son imagination trouve toujours... ». Barsamian est de ceux qui ne veulent pas méconnaître les dons, les possibilités artistiques de Nazariantz et qui espèrent que le poète pourra se perfectionner. Il faut cependant souligner que la critique de l'époque ne se trompe guère sur l'esthétique de Nazariantz qu'elle rattache à la tradition symboliste.

1913, une année riche en événements. Nazariantz se marie en février avec Madalena de Cosmis. Au mois de mai, il est déjà à Bari d'où il adresse une lettre au R. Père S. Yéréman. Dans cette lettre, inédite jusqu'à ce jour, Nazariantz exprime son désir de s'installer en Italie : « Belle est l'Italie; combien plus belle devait être Venise que tu chéris. Oui, mon doux Adrouchan, tu avais raison quand tu disais qu'un poète ne peut vivre qu'en Italie. Et ce pourquoi j'ai décidé de m'installer en Italie et je suis déjà en train de chercher un travail sérieux afin de pouvoir vaquer d'un esprit tranquille à mes occupations littéraires ». Dans la même lettre, Nazariantz raconte son séjour à Milan où il a fait la connaissance de plusieurs personnalités dont le comte Alessandro Casatti, le directeur du *Secolo Magrini*, les députés E. Chiesa et Innocenza Cappa. Il n'a pu rencontrer Marinetti qui était à Rome pour une exposition futuriste; mais il a pu jouir de l'hospitalité de Lucini. En juin, il envoie une lettre à Théotig (1878-1928), l'éditeur du célèbre *Almanach pour tous* auquel Nazariantz apportera sa collaboration jusqu'en 1928. A son correspondant il fait part de ce qui se fait en Italie en faveur de l'Arménie et ajoute : « Je suis en relation avec I. Cappa pour fonder une Société arméno-philie italienne et, si possible, une revue littéraire avec l'aide de Lucini ».

De Bari, Nazariantz participe à la vie intellectuelle de Constantinople jusqu'au début de 1915. Sa signature se retrouve dans *Chanth*, aussi bien que dans l'*Alma-*

nach de Théotig, où il fait paraître un article particulièrement chaleureux à propos des ouvrages de S. Yéréman : *Images et Ecrivains arméniens*. On ne sera pas étonné de voir fleurir des propos élogieux sous la plume de Nazariantz concernant un écrivain que les contemporains et la postérité ne tiennent pas pour une personnalité marquante. Mais l'article, à notre avis, est très précieux, Nazariantz y développe, en effet, une théorie du symbolisme généralisé qui éclaire la poétique de Nazariantz lui-même. On y lit notamment ceci : « Le symbolisme est la négation de toute école littéraire ; le symbolisme est l'art libre ; il est l'émotion suprême de l'âme nouvelle qui ne se contente pas de vivre dans la forme ancienne et qui veut vivre librement, puissamment, anarchiquement. Toujours prêt à renaître, le symbolisme est vieux comme la littérature... Tout poète... est un symboliste ». Ce symbolisme hors école, identifié à un art libre, est bien ce à quoi restera fidèle Nazariantz jusqu'à la fin, et lui permettra de faire de la poésie « ce cri du révolté contre la nécessité ». Ce n'est pas un hasard si dans l'un des poèmes de cette période, intitulé « Gloire à toi, Art », Nazariantz détermine sa poésie comme une « méditation symboliste illimitée ».

L'année 1914 est celle où, à Constantinople, l'on parlera le plus de Nazariantz. Ainsi, l'*Almanach* de Théotig publie la traduction arménienne de l'article d'E. Cardile : « Un simbolista armeno » Hrand Nazariantz » déjà paru dans la revue *Aprutium*. Traduit très probablement par Nazariantz lui-même, l'article de Cardile est exagérément élogieux pour une poésie dont l'original lui échappe. L'outrance de ce texte, et la fâcheuse propension de Nazariantz à faire sa propre publicité par l'intermédiaire de ses amis, ne peuvent qu'irriter des lecteurs qui, comme Haroutiounian, ne voient pas d'un bon œil la constellation d'Armen — S. Yéréman — Théotig et M. Barsamian.

En ce début 1914, l'événement le plus marquant est la parution du premier numéro de la revue littéraire *Mehian* (Temple), avec comme directeur de publication Kostan Zarian (1885-1969). Zarian constitue un véritable cas dans la littérature arménienne, puisqu'il commence par écrire en russe, en français et même en italien avant d'adopter définitivement l'arménien en 1914. Les premiers écrits de Zarian (des poèmes en prose) paraissent dans *Chanth* et *Azatamart* en 1912 dans une traduction de Nazariantz. Les deux hommes se connaissent depuis au moins 1910. En février 1911, ils signent ensemble une lettre de protestation et de solidarité aux futuristes italiens lors des démêlés de Marinetti avec la justice italienne.

Or, le premier numéro de *Mehian* accueille un texte particulièrement violent, signé par H. Kufédjian — Ochagan — déjà célèbre à l'époque par des articles virulents contre les « fausses valeurs » et les réputations surfaîtes. L'article de Kufédjian s'inscrit dans le cadre d'une série, intitulée « Aplatissons » (Hart'enk') dont l'objectif est de « purger » la littérature arménienne des parasites et des idoles. Nazariantz est la première victime. Pour vous donner un goût du ton et de la manière de Kufédjian, il suffit de lire quelques déclarations : « Ce nouveau Don Quichotte de notre poésie a eu la surprenante chance d'accumuler applaudissements et gloire jusqu'au ridicule... H. Nazariantz n'a pas de cœur. Tous ses poèmes ressemblent à de jeunes filles mortes qui dorment dans de petits cercueils ciselés dans un goût maladif... Aucun sentiment dans tous les gémissements qui émanent de sa lyre... H. Nazariantz n'a pas de cerveau... H. Nazariantz n'a pas d'œil... ». Kufédjian prend un malin plaisir à souligner les défauts de l'écriture du poète : ses « images de mots », son absence d'expressivité, le manque de sentiments, enfin son cosmopolitisme, toutes choses que la nouvelle esthétique de la revue exclut des Lettres arméniennes. Il faut dire que le prestige de la revue, l'autorité croissante de Kufédjian à Constantinople, et plus tard en Diaspora, ont rendu ces jugements sur Nazariantz quasi définitifs. Le « critique » avait « démystifié » le poète, l'aura de l'œuvre s'était dissipée.

Quelle a été la réaction de Nazariantz à cette attaque en règle de sa personnalité ?

Nous avons la chance de trouver, conservée dans les archives de S. Yérémián, la lettre écrite par le poète à son ami, immédiatement après réception d'un numéro de la revue en question. Datée du 21 janvier 1914, cette lettre — de loin la plus longue de la correspondance échangée entre les deux hommes — est un document du premier ordre. L'arme employée, dit Nazariantz, c'est l'injure, et «l'état psychologique», c'est «la vulgarité, les haines personnelles, cretinissimo furioso ! la vengeance du mépris et des coups anciens et récents qu'il /Kufédjian/ a reçus de nous. Asinità, Bovità, Pecorinità. / Il y a des hommes qui ne disent rien, mais le disent bien ; d'autres parlent beaucoup, mais le font mal ; les plus terribles sont ceux qui ne disent rien et le disent mal... Kufédjian est le représentant le plus brillant de cette dernière catégorie. Mais moi, je m'attendais à cette réaction ; ils n'ont pas digéré, les misérables, l'accueil que m'ont réservé les intellectuels italiens : ils ont lu l'article de Cardile et le vase a débordé de haine et de jalousie. Qu'ils crévent ! Nous savons bien que «Leur haine et leur indifférence /sont des présents royaux dont s'accroît notre trésor...». Nazariantz affecte un mépris hautain face aux critiques, mais on sent qu'il est très irrité. Il propose à Yérémián de lancer une revue dans le but de contre-attaquer «le coup monté» par Kufédjian... et Zarian. Il soupçonne ce dernier d'avoir favorisé l'attaque.

Cet épisode ne semble pas avoir vraiment entamé l'activité créatrice de Nazariantz. Son travail pour la propagation de la culture arménienne en Italie, la publication d'ouvrages en italien, la fondation du Comitato per la difesa degli Armeni et du village «Nor Araxe», la création d'un atelier de tissage du tapis sont des faits connus. Ce qui l'est moins est sa participation à la vie culturelle de la Diaspora arménienne entre 1920 et 1939. Ainsi, publie-t-il des textes dans la revue arméno-américaine *Punig* (Phénix, 1918-1919) ; on y lit, entre autres, «Blancheurs absentes» et surtout «Le prélude solennel». Cet écrit est le premier long poème du poète confié à la presse arménienne. Écrit à Bari, en 1919, il a été intégré dans la version italienne préparée par E. Cardile du «Il Grande Canto della Cosmica Tragedia» sous le titre «Ex Oriente Lux». Ceci montre que, jusqu'à sa publication en 1946, l'ouvrage a connu une très longue gestation.

Dans les années 20, Nazariantz collabore épisodiquement à la revue féminine *Hay Guine* (Femme Arménienne, Constantinople) où paraît le grand «poème dramatique» dédié à Lucini : «L'élégie de Melibee» ; le poème «Mater Dolorosa» dédié à sa mère et un extrait de «Le Royaume des ombres / Lya, lune de Nirvana». Dans l'hébdomadaire arménien de New York *Hayastani Koc'nak* on lit un second extrait du «Royaume des ombres», intitulé «Le poème du fakir».

Toute l'année 1927, Nazariantz collabore très activement au quotidien *Haratch* dont il devait connaître le directeur, Sh. Missakian depuis Constantinople. Considéré comme le «collaborateur» du Journal en Italie, Nazariantz signe plusieurs articles : «L'art d'Arménie», «L'Arménie martyre». Ce dernier texte fait écho à la condition d'exilé qui est la sienne, et celle des Arméniens en Diaspora. Il y déclare que «Nous les Arméniens, nous cherchons notre Patrie... Mais la Patrie n'est pas morte, elle vit en nous». Dans une veine toute différente, Nazariantz consacre un long texte aux aviateurs. Dans ce quasi-poème en prose, l'auteur affirme que grâce aux avions et aux aviateurs, «la vie retourne aux époques héroïques» de l'humanité.

Sa signature disparaît de *Haratch* vers la fin 1927. A cette époque, sa collaboration à la presse arménienne devient de plus en plus épisodique : on trouve Nazariantz dans le mensuel *Hayrenik* (Patrie) de Boston, dans l'*Almanach* de Théotig, publié à Paris, dans l'*Almanach des Arméniens de Grèce*, dans *Gyank yev Arvest* (Vie et Art, Paris) fondé par son vieil ami M. Barsamian, dans *Hayastani Gotchnag*. Enfin, nous trouvons sa signature pour la dernière fois dans la revue littéraire *Arévakal* (Martin) d'Athènes en 1938 où paraissent, dans le même numéro, un poème et un article. Il se peut fort bien que Nazariantz

ait collaboré à d'autres revues que nous n'avons pu consulter, et que cette collaboration se soit prolongée au-delà de la seconde Guerre mondiale.

Les dernières années de Nazariantz demeurent assez obscures. Notre enquête nous a permis de découvrir une correspondance inédite avec le poète Vahan Malézián (1871 - 1966). Commencée en 1910, cette correspondance s'est poursuivie, avec quelques interruptions, jusqu'en 1955. Une lettre datée du 16 février 1955 éclaire l'état d'esprit de Nazariantz : «Comme le malheureux Yeghia "En haine des hommes et de Dieu", je vis mon crépuscule sur ce rivage solitaire de l'Adriatique où le destin m'a jeté. Mon unique consolation est la poésie et le fait d'être grandement apprécié par le peuple italien».

Un initiateur du futurisme

Abordons, à présent, la poétique de Nazariantz telle qu'elle se déploie dans ses poèmes en arménien. Pour se faire, nous pensons nécessaire de lever un malentendu assez répandu à son sujet. Il s'agit, en l'occurrence, de la tendance de certains historiens de la littérature qui, voyant le nom de Nazariantz associé à un ouvrage sur le futurisme et Marinetti, rattachent l'œuvre à ce mouvement. Ainsi, après avoir remarqué que les *Rêves crucifiés* porte l'empreinte du symbolisme, un éminent professeur de littérature écrit : «en fait, cela n'empêchait pas que des préférences futuristes déterminées s'y expriment, qui sont également présentes dans l'opuscule du même auteur, "F. T. Marinetti" (1910)». Il suffirait de lire l'ouvrage de Nazariantz, et sa pratique poétique, pour se convaincre que la réalité est toute autre.

On ne peut qu'être étonné de la rapidité avec laquelle Nazariantz introduit le futurisme de Marinetti dans les Lettres arméniennes. Il faut se souvenir qu'en 1910 Marinetti n'a encore publié qu'un premier manifeste (dans *Le Figaro* en février 1909), au courant de cette nouveauté, Nazariantz entre en contact avec le père du futurisme italien, traduit son manifeste inaugural, lit presque tous les ouvrages de Marinetti qu'il présente brièvement. On sait déjà son engagement, avec Zarian, en faveur de la libération de Marinetti. C'est seulement en décembre 1911 que Nazariantz traduit le «Manifeste des peintres futuristes» et le publie dans *Pakin*. C'est également entre 1911 et 1912 qu'il traduit des spécimens, cités plus haut, de poésie futuriste. Il n'est pas sans intérêt de remarquer que les exemples choisis proviennent de la première production futuriste ; Nazariantz semble volontiers ignorer la phase expérimentale et destructrice de l'esthétique futuriste. Ces choix sont révélateurs, en tout cas, de sa propre orientation poétique, respectueuse des conventions.

Pourquoi Nazariantz effectue-t-il ce travail sur Marinetti ? Le dernier paragraphe du livre répond à cette question : «En faisant connaître cette école littéraire aux lecteurs arméniens, j'ai tenté d'accomplir un devoir littéraire, afin de donner une idée des nouvelles manifestations par lesquelles se présente la doctrine de Marinetti ; il vaut la peine que les lecteurs s'y intéressent. Ceux qui désirent suivre le mouvement futuriste doivent lire l'organe du futurisme : *Poesia*». Nazariantz fait là un simple travail de présentation du futurisme, et sa carrière ultérieure constitue la preuve qu'il est loin d'un engagement personnel dans le sens de cette avant-garde.

La présentation quasi-journalistique du futurisme implique cependant une certaine interprétation du mouvement. En effet, Nazariantz, tente de rattacher Marinetti au symbolisme et fait de sa doctrine un élargissement poétique du symbolisme. Nazariantz écrit : «Il (Marinetti) a un tempérament incendiaire, beau et lyrique, qui porte le cachet original français, égyptien et italien. C'est un vrai symboliste, dans le sens le plus noble et le plus naturel du mot. Par tempérament il est un mécontent que ne satisfont ni l'Amour, ni la Science, ni même la Civilisation qu'il interprète d'une façon différente. Bien évidemment, c'est un inassouvi... Ses conceptions poétiques sont la glorification de l'Extraordinaire, de l'Inaccessible, de l'Infini. Pour lui la terre est morte, c'est

la mer qui vit. Et c'est pourquoi il l'aime et la magnifie en tant que l'expression la plus manifeste de l'anarchie dans le monde physique, l'unique voie qui mène vers l'Infini, le seul symbole qui le conduit de l'emprisonnement à la liberté... Marinetti tend vers la mort suprême et incomprise, car la Vie a une limite, alors que la mort est l'illimité, elle est la seule vie qui ne soit jamais morte».

En effet, Nazariantz a cotoyé le futurisme, il ne l'a jamais traversé. Son critique le plus proche — et le moins perspicace —, Y. Armen affirme à juste titre que «Chez lui l'enthousiasme futuriste, dont il a essayé d'être le propagateur chez les Arméniens, est un caprice passager». Le propos trouve sa confirmation dans la pratique poétique du poète. En effet, le recueil *Les Rêves Crucifiés* réunit des poèmes écrits entre 1907 et 1912. C'est un recueil typiquement symboliste. Ce constat n'est pas infirmé par le poème que Nazariantz dédie à Marinetti. Intitulé «Les incendiaires» (Hrtzikner), ce texte a une facture très traditionnelle, ce qui provoque une forte opposition entre le «contenu» du poème et sa «forme», et déclenche leur dissociation. Le poème nous présente les incendiaires :

«Ils arrivent, ils viennent avec des chants et des blessures. / Sous leurs pas craquent les chemins / Et les morts s'éveillent, terrifiés». Les incendiaires clament : «Nous sommes le Futur... / Nous sommes le Futur qui mugit, impitoyable ; / Nous balayons le cadavre noir de votre passé. / Nous sommes les fossoyeurs de votre Vieillesse décrépite». Cet hommage à Marinetti reprend le thème futuriste de la révolte contre le passé, mais l'inscrit dans une poétique parnasienne et / ou bandelairienne.

Un symbolisme généralisé

Les Rêves Crucifiés s'ouvre sur une belle dédicace au père du poète ; elle rappelle étrangement les dédicaces qu'un poète admiré par Nazariantz, Indra, a placées en tête de ses deux livres : *Le Monde Intérieur* (1906) et *La Cyprière* (1908). Le mimétisme est accentué par la disposition identique du texte. L'impact de l'œuvre de Indra sera plus sensible dans les poèmes écrits en Italie. Le recueil comprend quatre parties : Les Solitudes stellaires ; Gloire aux vaincus ; Chanson pour Leila ; Le Semeur de Cendre. Nazariantz orne ces poèmes d'épigraphes tirées de Mallarmé, de Rimbaud, de Baudelaire, de Samain, de Mirbeau et les dédie à Lucini, Govoni, G. Rens, Marinetti, Zartarian, Tchobanian, K. Zarian, etc... Ces noms, ces œuvres suggèrent sans nul doute des préférences, ainsi qu'une familiarité certaine avec la poésie post-romantique. Mais la pratique poétique de Nazariantz, par delà la paternité affichée, obéit à l'inspiration symboliste de la fin du siècle. Pour en avoir une idée précise, il suffit de lire le poème «Soir», non pas dans la traduction trop libre de F. Léonard mais dans celle publiée par A. Navarian :

«Le soir est un lac d'or sanglant
— O, sœur triste, ô sœur en larmes,
sœur orpheline ! —,
Où mon âme, pareille à un crâne
funèbre
— O, paradisiaque prêtresse de mon
enfer ! —,
S'enfonce dans le sang du crépuscule.
Mon âme est un vieux roi détrôné ;
Et, délirante comme une race persécutée,
Elle descend par les sentiers de la
haine...
— Sœur inconnue et douce comme la
mort,
Eloigne-toi, pieds nus, de son ombre
fatale !»

On croirait lire un étrange Albert Samain qui se souviendrait de sa «race persécutée». Mais le poème véhicule d'autres réminiscences, qu'il serait trop long d'analyser. Les poèmes de Nazariantz abondent en topoi de l'esthétique symboliste-fin de siècle : le rêve, le mystère, l'infini, la nuit, les paysages stellaires, une présence féminine éthérée, etc.

Ce symbolisme assez peu original se transforme en un symbolisme généralisé,

plus «orchestral» et «dramatique», dans les poèmes écrits en Italie. Les versions italiennes sont incluses dans *Tre Poemi, Vahakn, Il Grande Canto*, etc... Il a été dit, précédemment, que nous n'allions pas procéder à une «lecture parallèle». Une comparaison, toutefois, des versions italienne et arménienne nous permet d'affirmer que les versions italiennes ne sont pas vraiment de simples traductions ; elles supposent des réélaborations. Un certain allègement des textes des coupes et des suppressions, une condensation du vers rendent les versions italiennes plus aérées et les libèrent du carcan d'école symboliste.

La thématique de ces poèmes est assurément plus élaborée. Nous y lisons une forte tension vers le dépassement du contingent, du limité, du fragmenté. Le «Prélude créateur» est une longue invitation au voyage vers «le printemps céleste», vers les «images du Rêve», vers l'Infini, le Tout, l'Absolu. Nazariantz a en vue l'âme humaine qui veut s'arracher au monde pour s'unir, en extase, avec l'Univers. Cette union, qu'on dirait «mystique», vise en même temps le poème : «le verbe éternel et infini / le verbe armé d'âme / le verbe de la vie et de la mort». Dans l'un des rares textes en prose que nous connaissions de lui, daté de 1932 et intitulé «Les vérités éternelles», Nazariantz parle du «sens religieux de la vie» c'est-à-dire, selon lui, «de ce qui donne une signification profonde à toute œuvre, même à l'acte le plus insignifiant dans l'harmonie universelle». C'est ce sens religieux qui pour le poète devra être restitué, restauré à notre époque. Aussi assigne-t-il à la civilisation moderne un objectif : l'Absolu : «La civilisation doit toujours tendre vers l'Absolu», dans ce sens que l'Absolu doit s'incarner dans les œuvres, les actes et dans la vie. Pour se faire, l'humanité devrait «tourner son regard vers les «Vérités éternelles», se détourner «du vulgaire matérialisme», abandonner «l'analyse qui est aveuglement et destruction, afin de s'élever vers la Synthèse qui est intuition miraculeuse et lumière divine». L'expérience que nous expose Nazariantz est une «vision de la totalité», une saisie intuitive des «mystères de la Vie» où l'«Inconnue sera lumière solaire». Le symbolisme généralisé est, pensons-nous, la traduction poétique de cette «doctrine» ; son objectif est de rendre poétiquement saisissable la totalité.

Le souci, l'obsession de la totalité constitue le fondement des poèmes parus entre 1923 et 1938. Déjà, nous avons remarqué que Nazariantz élabore des poèmes de plus en plus longs, libérés des contraintes de la rime, mais assez fortement rythmés. Ces poèmes adoptent une structure «dramatique». Le poète emploie un néologisme pour désigner cette forme : «tramastec erg», c'est-à-dire «poème, chant dramatique». «Le Prélude créateur» en est un premier exemple. Un autre est «L'élégie de Melibee», où nous trouvons trois personnages : Melibee «du nom du mortel J. P. Lucini, poète et frère héroïque» ; Lucifer et le Poète. «L'action» se passe «sur le lac de Como», avec «l'angoisse désirée de l'Amour et de la Mort», signale une note précédant le texte. Cette forme de poème dialogué se trouvera, un peu plus tard, sous la plume de K. Zarian dans ses «Trois Chants». Elle dérive, sans nul doute, du drame symboliste tel qu'il a été élaboré par M. Maeterlinck, H. de Regnier et P. Claudel. On peut le rapprocher de la «Cantate à trois voix» de Claudel, puisque la note nous dit qu'il s'agit d'une élégie à trois voix avec Lucifer et Melibee. Le chant dramatique est dépourvu de toute action extérieure. Le dialogisme qu'il met en œuvre ne vise pas à créer des personnages de théâtre, mais plutôt à introduire dans le poème des voix différentes, susceptibles de restituer une vision de la totalité. Il s'agit, en fait, d'une véritable orchestration du poème chère au post-symbolisme.

Note.- Ce texte est un extrait d'une intervention au *Convegno Internazionale di studi consacrée à «Grand Nazariantz fra Oriente et Occidente»*. Organisé par le *Centro Conversanesi Ricerca di storia ed arte*, ce colloque a eu lieu les 28 et 29 novembre 1987, à Conversano, Italie.

« LES ARTS ARMÉNIENS »

(suite de la 1^{re} page)

Kale. Ce dernier, que M. Thierry appelle sans aucun fondement (p.266) «*Lewonaberd*» (erreur pour Lewonberd, *Լեւոն-բերդ*), a certes droit à une notice (p. 590) dans le catalogue de M. Donabédian, qui dit avec raison qu'on ignore son nom médiéval ; on trouve là le plan, mais aucune photo de cette merveille de l'architecture militaire médiévale. Dans ce catalogue, un seul autre château cilicien est décrit, Korikos, avec une petite photographie (p. 549), qui ne représente d'ailleurs que le château de la terre sans celui de la mer. Voilà dans tout cet énorme livre l'unique référence iconographique aux innombrables châteaux arméniens de Cilicie : c'est peu !

Le problème de la translittération des noms arméniens a été résolu par l'adoption de la convention de la «Revue des Etudes arméniennes», un peu aride pour les non-initiés, mais de plus en plus communément admise. Elle est présentée au début du livre, dans l'«avertissement», par une table où la graphie des lettres arméniennes est plutôt médiocre et ne comporte pas les minuscules — pourtant plus fréquentes que les majuscules. Certaines erreurs de translittération se sont d'ailleurs glissées dans le livre. Ainsi, dans toutes les légendes (par exemple p. 282), la reine *Կեան* est écrite sans le point sur le r, et la reine *Մարիուհ* voit son nom terminé par un m au lieu d'un n (le nom de cette dernière figure pourtant explicitement en arménien sur la fig.140); et expliquer en un mot qui sont ces reines n'aurait pas été superflu dans ces légendes. Erreur aussi p. 267 pour «*Lampron*» ; ce château était pourtant correctement translittéré à la page précédente, comme «*Lambron*». Mais sur cette même p. 266, une autre place forte cilicienne a été plus sérieusement déformée : *Վահիա*, que M. Thierry a dû voir écrit sous la forme occidentale Vahga devenue, par le biais d'une erreur classique, Vagha, d'où une translittération erronée qui correspondrait à *Վաղա* (le gh étant la transcription phonétique traditionnelle du շ). Parfois aussi, on note un manque d'homogénéité entre deux orthographes, soit toutes deux correctes, comme «*Noraduz*» (p. 163) et «*Noratus*» (p. 166), soit toutes deux fausses : c'est le cas de la province du Nakhitchevan, appelée *Նախիճաւան* (p. 306) ou *Նախիջևան* (p. 470) mais dans les deux cas mal translittérée. Quant au village proche du fameux monastère de Noravank, il est certes maintenant peuplé de Turcs azéris, mais sa mention au 13^e s. par l'historien Orbelian à la fin de son «Histoire de Siounie» ne laisse pas de doute quant à l'origine arménienne de son nom : alors pourquoi l'écrire systématiquement en turc, Amagu (pp. 204, 478,...), plutôt que de translittérer le nom arménien *Ամաղու* ?

De légères différences entre les textes des deux coauteurs montrent en général M. Thierry plus catégorique que M. Donabédian quand les preuves sont faibles. Ainsi la légende (p. 139) de la Fig. 49 indique, avec point d'interrogation, une «*restauration importante au début du XIII^e siècle*» de la cathédrale d'Ani, plus précisément de la «*décoration des façades*». Or, plus loin (p. 169), M. Thierry affirme catégoriquement cette restauration, alors que M. Donabédian écrit (p. 484) que «*plusieurs auteurs supposent d'importants travaux au XIII^e s.*». Toujours à Ani, les fresques de l'église de Tigrane Honentz «*relèvent du bel art géorgien du début du XIII^e s.*» (p. 207), affirmation de M. Thierry que M. Donabédian présente (p. 488) comme une hypothèse de Mme. Thierry. La fig. 202 est une sculpture de Mren représentant, d'après M. Thierry (p. 366), «*la restitution de la Croix à Jérusalem par l'empereur Heraclius*», ce qui, pour son coauteur (p. 557), n'est qu'une hypothèse parmi d'autres. Plus grave est la divergence concernant le linteau d'un khatchkar du monastère de *Գաի* : M. Thierry, qui écrit *Գաիշապանք* (fig. 368 p. 409), le date du XIII^e siècle et suppose qu'il s'agit du Christ entouré d'un moine et de Saint Grégoire, alors que

M. Donabédian, qui écrit plus correctement *Գաիշապանք* (p. 532), semble établir de manière convaincante, par analogie, qu'il date de 1246 et montre Dieu entouré de deux évêques dont le donateur.

Bien entendu, ce sont là des divergences de détail inévitables entre spécialistes aussi qualifiés. En dehors de cela, la partie purement artistique souffre un peu du manque d'explications complémentaires. Ainsi, préciser, ne serait-ce que par une traduction, le sens du mot «*Ganjaran*» (*Գանձարան*) (p. 314 et fig. 502, 504) aurait été bienvenu. De même qu'on aurait bien accueilli quelques commentaires sur le reliquaire de *Սկեւա* (fig.177) — le point est d'ailleurs omis sur le «r» dans la translittération *Skeura* —, signalant son rôle et la présence du portrait du roi Hethoum II.

Connaissant mieux l'histoire que l'histoire de l'art, domaine dans lequel je reste assez profane, je dirais que le catalogue de M. Donabédian et la partie artistique du texte de M. Thierry, s'ils paraissent un peu arides à première vue, se lisent tout de même bien grâce aux illustrations et aux plans, dont les précieuses planches de typologie à la fin de l'ouvrage. On y sent toute la rigueur scientifique propre à des spécialistes. Ce n'est malheureusement pas le cas pour la partie historique du texte de M. Thierry, qui comporte certaines inexactitudes, quelques erreurs, et, dans l'introduction (pp. 29 à 43), plusieurs prises de positions provocatrices qui seraient à discuter en tant qu'idées personnelles mais sont tout à fait regrettables comme affirmations catégoriques destinées à figurer dans un tel nombre de bibliothèques. Il eût mieux valu que cette introduction n'existât pas, et fût remplacée par les remarquables «*conclusions*» du même auteur (pp. 351 à 353).

Dès le début (p. 29), le peuple arménien est présenté comme «*parti des Balkans*». Ce n'est là qu'une hypothèse parmi tant d'autres ! Plus grave est la suite : ce peuple se serait fixé entre le Taurus et le Caucase, revenant ensuite en partie vers l'ouest de l'Anatolie «*avant de se disperser encore en Asie, en Europe, puis en Amérique*». Et pourquoi cela ? «*En raison du caractère migrateur de ce peuple*». Autrement dit, les Arméniens n'ont fait que passer, à droite et à gauche, une sorte de peuple errant. Est-il nécessaire de citer une des innombrables preuves de l'attachement des Arméniens à leur terre ? Des 30.000 habitants de Hadjine, plus de la moitié a été exterminée lors du génocide de 1915, ce qui n'a pas empêché 8.000 survivants de retourner après 1918 dans leur village en ruines, et d'y résister en 1920, pendant sept mois, à un siège impitoyable avant d'être massacrés pratiquement jusqu'au dernier. Si M. Thierry pense à l'émigration actuelle, en tout point déplorable, de l'Arménie soviétique vers Los Angeles, elle a d'autres raisons qui méritent une analyse plus fine tenant compte d'un contexte précis. Mais revenons au texte de M. Thierry : «*Depuis la fin du Moyen Age, les Arméniens désertaient les campagnes pour se regrouper dans les villes de Turquie, d'Iran, de Russie*» (p. 29). Où donc les Turcs ont-ils pu trouver, au début du 20^e s., un million et demi de personnes à massacrer parmi ce peuple qui désertait depuis des siècles ? Comment peut-on affirmer que «*l'Arménie constitue une entité assez floue*» (p. 30) alors qu'on trouve ce nom inscrit entre l'Euphrate et la Koura sur toutes les cartes, depuis les portulans italiens et catalans médiévaux jusqu'à une récente carte de la Swissair - où le nom a vite disparu suite aux pressions d'Ankara ? Quant à l'affirmation qu'un peuple est défini par une «*unité raciale*» (p. 31)...

Toute aussi tranchée est l'attitude de M. Thierry face à l'Ourartou, qui aurait formé, selon lui, «*un peuple tout différent des Arméniens*» (p. 35). Cette «*rupture entre la civilisation ourartéenne et la culture arménienne*» (p. 31) justifie aux yeux de l'auteur le fait de commencer le

livre au 6^e s. av. J.C. Or d'une part il n'est nullement exclu — sans être prouvé loin de là — que les Arméniens aient été un peuple autochtone bien antérieur ; d'autre part, même si on adopte l'hypothèse de l'origine thrace (p. 31), il est clair que le peuple ourartéen n'a pas été anéanti par la chute de sa royauté, et que les éventuels nouveaux arrivants se sont mêlés à eux, artistiquement autant que physiquement, comme les Doriens aux Achéens — on n'exclut pas pour autant aucun de ces deux éléments quand on traite de la culture grecque ! Ceci dit, faire débiter le livre au 6^e s. av. J.C. est parfaitement défendable, à condition de préciser que c'est là le début d'une période comme il y en a eu beaucoup dans l'histoire des Arméniens ainsi que dans cet ouvrage. Et où le terminer ? M. Thierry choisit le 18^e s. Pourquoi pas ? Il est vrai qu'après cette époque l'art arménien a perdu de son éclat, de son originalité. Mais affirmer que «*à l'époque contemporaine*» les artistes arméniens «*pratiquent (...) un art cosmopolite qu'on ne peut plus appeler arménien*» (p. 35) laisse perplexe. La peinture de Martiros Sarian n'est-elle pas de l'art arménien ? Le monument de Sardarapat n'est-il pas de l'art arménien ? N'oublions pas qu'en peinture le mot «*français*» a longtemps rimé avec le classicisme des Boucher ou Fragonard. Dans ces conditions, Monet et même Delacroix ne seraient pas de l'art français, lequel s'arrêterait à la fin du 18^e s. Au fait, où commencerait-il ? Les Gaulois sont les Ourartéens de la France, les Francs n'ont atteint la Seine qu'au 5^e s. : un «*Mazenod*» sur «*Les Arts français*» devrait alors se limiter à la période 5^e s. - 18^e s. ! Ceci dit, je répète que le choix de la période 6^e s. av. J.C. - 18^e s. pour «*Les Arts arméniens*» est valable, puisqu'elle suffit à remplir ce superbe volume. N'est-ce pas là une justification suffisante en soi ?

Voilà pour les problèmes de fond. A part cela, plusieurs erreurs historiques plus ou moins graves — parfois de simples inexactitudes de formulation — sont à relever dans le texte de M. Thierry. Ainsi on lit (p. 31) que les Arméniens furent, depuis le 2^e s., soumis aux dominations étrangères, et que «*seul le petit royaume de Nouvelle-Arménie connut une période d'indépendance complète au XIII^e siècle*» (p. 31). En réalité, ce royaume arménien de Cilicie fut au XIII^e siècle vassal des Seldjoukides de Roum durant une décennie — comme l'attestent les commentaires d'une monnaie à la page 463 du livre — et des Mongols à partir du milieu du siècle ! Le royaume bagratide d'Ani, nominale vassal du Calife, avait eu une indépendance de fait bien plus large. Plus loin, il est question des «*catholicoissats dissidents, celui d'Աղթամար en 1113, celui d'Էջմիածին en 1446*» (p. 32) ; M. Thierry sait pourtant fort bien que la décision, prise en 1441, de transférer le siège de Sis à Etchmiadzin rendait dissident le premier, non le second. Toujours dans le domaine religieux, il identifie de manière trop schématique les titres de «*patriarche*» et de «*catholico*».

Plus loin, dans la «*Période des royaumes*», on lit que le Vaspurakan fut «*échangé en 1021*» (p. 119), ce qui est confirmé ultérieurement : «*Quand les Ardzrounis s'installèrent en Cappadoce*» (p. 176). Là aussi, M. Thierry, qui a écrit le chapitre correspondant dans l'«*Histoire des Arméniens*» (éd. Privat), sait parfaitement que cet «*échange*» est plutôt un diktat de Byzance. Le terme d'«*échange*» s'applique encore moins au cas du royaume d'Ani en 1045 (p. 119) : c'est carrément à la suite d'un féroce siège militaire que les Byzantins se sont emparés d'Ani, ont détruit la royauté bagratide, convertissant son titulaire en un vulgaire seigneur cappadocien. Et vu ses certitudes sur le «*caractère migrateur*» (p. 29) des Arméniens, on s'étonne que M. Thierry cherche ailleurs — sans les trouver — les raisons de l'émigration féodale arménienne vers Byzance du 9^e au 11^e s. (p. 176) ! Quant à la Cilicie, l'installation des Arméniens n'y date pas de la fin du 10^e s. (p. 194) à la suite de la reconquête byzantine de la région : la Cilicie romaine et la Cilicie arabe comptaient déjà un peuplement arménien.

Plus regrettable est l'affirmation que ces communautés «*neurent leur survie qu'à l'arrivée des Croisés*» (p.194). L'auteur entre là dans le jeu de toute la série d'historiens occidentocentristes. En réalité les Croisés, surtout les princes d'Antioche, n'ont jamais admis l'existence de cet Etat arménien, ils ont tout fait pour le détruire, comme l'atteste éloquentement l'historien contemporain Matthieu d'Edesse (ch. 224) décrivant les supplices infligés à ses compatriotes par les Croisés qui «*désolèrent ces contrées par les plus iniques et les plus affreux moyens*». La baronnie arménienne se forgea contre les Croisés et contre Byzance. En 1147, le baron Thoros venait de sortir des géôles du Bosphore et s'occupait à reconquérir ses terres — qu'il allait perdre de nouveau dix ans plus tard à la suite d'une nouvelle campagne byzantine. On voit mal dans ces conditions comment cette date (1147) peut correspondre, comme le dit M. Thierry, à une consécration de «*légitimité*» (p.265). Si le catholicossat s'est alors installé à Hromgla, il s'éloignait en réalité des domaines seigneuriaux arméniens, probablement pour ne pas prendre parti dans leurs querelles internes, ce qui prouve les distances qu'il gardait alors avec la baronnie. Cette baronnie devient à la fin du 12^e siècle un royaume. M. Thierry change alors, avec juste raison, le nom du prince Léon II, intronisé en 1187, en celui de roi Léon I, couronné en 1198 ou 1199. D'où vient alors cette date de 1196 à laquelle l'auteur fait débiter le règne (p. 463) ? D'autre part, avec la convention de numérotation des règnes ici adoptée, le second successeur de Léon I est Léon II, c'est lui le dauphin époux de Keran et commanditaire d'un évangile à Thoros Roslin : Léon II et non Léon III (fig. 397 et 399). La «*dernière période*» (17^e s. - 18^e s.), elle, est bien sûr moins riche en événements historiques, vu la situation politique des Arméniens. On peut d'autant plus regretter que M. Thierry, signalant la déportation en Perse des habitants de Djoulfa (p. 318), un des faits historiques essentiels, n'en rappelle pas les raisons.

Enfin, comme la cartographie, la bibliographie est très faible. M. Thierry précise bien qu'elle est «*sélective*» (p. 614), il n'empêche qu'une seule page pour un ouvrage de cette ampleur, destiné à une telle diffusion, est bien insuffisante. Parmi les «*ouvrages généraux*», il faudrait tout de même le Grousset, et aussi Pasdermadjian et de Morgan. Pourquoi ne citer que les guides bleu et Nagel, alors que le guide Denoël (épuisé, mais c'est le cas d'autres titres de la liste) est incomparablement meilleur, entre autres grâce à la contribution de Mme. et M. Thierry ? Ce dernier aurait pu citer aussi ses propres articles de la «*Revue des Etudes arméniennes*» du début des années 60, sur les monuments du Vaspurakan et du district de Kars : ils restent des données de base d'une importance inestimable. Quant aux «*arts mineurs*», si mineurs dans le texte, ils n'ont droit qu'à deux titres. Décidément, trois ou quatre pages de plus de bibliographie (tout en restant sélective) n'auraient pas déparé un «*Mazenod*» !

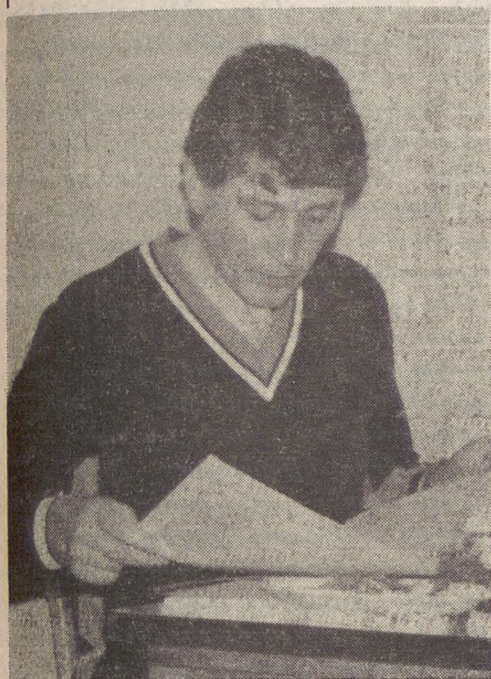
En conclusion, imaginons que le titre du même ouvrage soit «*L'architecture, la sculpture, la peinture de l'Arménie du VI^e s. av. J.C. au XVIII^e s.*», oublions quelques faiblesses et certains excès de langage regrettables. Nous sommes alors, répétons-le, en présence d'un événement considérable, arménologique, esthétique, scientifique. Car le Mazenod fournit aussi une masse de données scientifiques nouvelles. Il fait le point sur quelques monuments problématiques (Etchmiadzin, Tekor, ...), présente des monuments peu connus (Aparank, p. 490, Aragatz p. 491. Gditch p. 532, peintures de Thil et Sabereebi fig. 71 à 73, ...) ou même inédits (mont Sepuh p. 571, Aprank fig. 154, chevet de Khor Virap fig. 159, ...). Diffusé abondamment, il répond, suivant les conclusions de M. Thierry (p. 351), à «*la fascination qu'exerce l'ancienneté des monuments*» et à la curiosité «*de connaître la culture d'une nation qui a pu garder pendant des siècles son identité et maintenir ses traditions*».

CLAUDE MUTAFIAN

«ՅԱՌԱՋ»ի

սեռակցութիւնները

ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ ԹՈՓՉԵԱՆԻ ՀԵՏ



Գրականագէտ — քննադատ է Ալ. Թոփ-
չեան։ Իր հետաքրքրութեան առարկան
մեծ մասով Հայաստանի երիտասարդ գը-
րողներն են ու Սփիւռքի գրականութիւ-
նը։ 1978-ին հրատարակուած իր «Բառի
ասանդները» հատորը մեծ մասով յա-
կացուած է այս երկու մարզին։

Ինկտեմերի կէսէն մինչեւ Յունուարի
վերջնաօրութիւն Փարիզ կը դառնէր ան,
որ երկու հրապարակային ելոյթ ունե-
ցաւ. առաջինը Դեկ. 19-ին Չարենցի նը-
սիւրուած երեկոյթին էր, իսկ երկրորդը՝
Ֆրանսահայ Գրողներու Միութեան առ-
բերջնային Ա. հանդիպումին (Յունուար
10), ուր խօսեցաւ «Հայաստանի արդի
գրականութեան եւ գրականագիտու-
թեան մասին»։ Արդի ի սահմաններում
մէջ գեղեցուած այդ բանաստեղծները
սակայն — Չիրոյեան, Էդոյեան, Գրի-
գորեան, Յարութիւնեան, Սարգիսեան եւ
այլն, — վաղ դարին 40ական թուականնե-
րէն։ Յետաջին համար կատարուած այս
տեսակցութիւնը սկսած այդ դասախոսու-
թեան աւարտած կէսէն, կերպով մը
չարունակելու համար զրոյցը, Հայաս-
տանի «երիտասարդ» բանաստեղծներուն
մասին։

Հ. — Յունուար 10-ի ներ դասախոսու-
թեան ներկայացուցիչ բանաստեղծներ,
պոռնց տարիքը 40-ի շուրջ է։ Աւելի երի-
տասարդներէն ո՞վքեր կան անոնց յա-
ջարդոյ։

Պ. — Նրանց յաջորդող մի քանի անուն-
ներ կան, որոնք խիստապէս չնորհալի, եւ
կ'առէի նոյնիսկ որ տաղանդաւոր անուն-
ներ են. բայց բաւական ծանր ճակատա-
գիր ունեցան ստեղծագործութեան մէջ
այդ հեղինակները։ Կարող է տարօրի-
նակ թուալ. թուած էր թէ արդէն ինչ որ
բաներ նուաճուեց գրականութեան մէջ,
ինչ որ ճաշակ հաստատուեց։ Այդ հե-
ղինակները իրենց ետեւը ունէին արդէն
գրական պայքարի, արժէքներ հաստա-
տելու որոշակի փորձ։ Բայց այն ինչ որ
պատուած էր որ պիտի կատարուէր, ա-
սեւ չեղաւ։ Ես խօսում եմ իմ սպասում-
ների մասին եւ չատերի։ Պատճառը եւս
գտնում եմ որ տարիներ յայդ հոգեւոր
նահանջն էր. եւ սա միայն Հայաստանի
բանաստեղծութեան մէջ չեղաւ։ Ես
զա նկատել եմ նաեւ ուրիշ հանրապետու-
թիւններում։

Ինչ վերաբերում է բանաստեղծներին,
նրանց մօտ բաւական ներամիտի եղաւ.
կարծես գնում էր արդէն ո'չ թէ բանաս-
տեղծութեան սոցիալական բովանդակու-
թեան հարստացման ուղիով, այլ աւելի
չափ արդիւնութիւն գնում էր դէպի բանաս-
տեղծի ինչ որ սպրուկներ, բանաստեղ-
ծի դադանի պահերի, ներաշխարհի ինչ որ
ներասուզման ձգտումներով։ Եւ սա,
եւ կ'առէի որ արտայայտութիւնն էր ու-
րոշակի փորձի։ Նրանք տեսան որ իրենց
նախորդող սերունդը երբոր փոքր ինչ
փորձ արեց դուրս գալու ընդհանուր
սահմանուած ճշմարտութիւնների տրո-
ւած արահետից, անմիջապէս դաժան
ծեծ կերաւ։ Քսան տարի շարունակ քննա-
դատութեան որոշակի մտայնութիւնը հա-
լածում է այդ հեղինակներին, լինի՝ Հե-
րիկ Էդոյեանը, լինի Յովհաննէս Գրիգոր-
եանը։ Այդ քննադատութիւնը կարծես ու-
րիշ անելիք ունէին չունի, ուստիկանի դեր
է կատարում, որ կանգնել է որպէս առ-
խուր մաքսաւորի, թէ «սա կարելի է,
այդ» չի կարելի»։

Հ. — Եւ այդ կեցումները գեշ ազդեցու-
թիւն ունեցաւ յաջորդ սերունդներու վը-
րայ։

Պ. — Ամբողջ գրականութեան համար
վատ ազդեցութիւն ունեցաւ։ Որովհետեւ
քննադատի դերը պիտի լինի խօսել գրա-
կանութեան հեռանկարի մասին, միջո-
րորտ ստեղծել, եւ ո'չ թէ կատարել ու-
ստիկանի դեր։ Ուստիկան կայ, որու հետ
կարելի է լեզու դառնել. նրանց հետ լեզու
դառնել հնարաւոր չեղաւ։ Մենք նոյնիսկ
հասկացրինք. «եղբայր, եթէ չէք հա-
ւանում, քաշուէ՛ք, դրէ՛ք այն հեղինակ-
ների մասին որոնց հաւանում էք. թողէ՛ք
այս մարդիկ գրեն այնպէս, ինչպէս ու-
զում են։ Ի վերջոյ գոյութիւն ունի ստեղ-
ծագործութեան ազատութիւն։ Դու
հաւանում, նրան հաւանողներ կան. լծիդ
որ նա իր գրական չուկայի հետ խօսի»։
Ո'չ, նրանք այդպէս չեն ուզում. ասում
են. «ո'չ, դուք պիտի չգրէք դուք չպիտի
գոյութիւն ունենաք գրականութեան
մէջ»։ Սա արդէն օսմանեան մտածողու-
թիւն է, որ ասում էին. «դուք կատար
էք, եւ ուրեմն չպիտի գոյութիւն ունե-
նաք, կայ մէկ հաւատ. իմ հաւատն է
ճիշդ»։

Եւ ահա քսան տարի է որ ամենանող-
կալի հալածանքն է գնում տաղանդաւոր
մարդկանց հանդէպ։ Եւ սա պատահական

բան չէ, եւ կ'առէի, սա սթալինեան մըթ-
նոյրորտի շարունակութիւն է, այդ անհա-
զուրթողութիւնը որ պէտք է բոլորը մի
ձեւի մտածեն։ Սա դրա տիպը սերունդն
են, որ թունաւոր պտուղ են տալիս։

Հ. — Ազդէր գաւ, չէ՞ք կարծեր որ հոն
կան նաեւ տաղանդի, կարողութիւններու
անհասարկութեան ծագած հարցեր. այ-
սինքն, մարդ կը սիրէ այն որ իր նաշա-
կիմ յարմար է եւ չի կրնար հանգուածել
այն — եթէ նոյնիսկ չի կրնար գնահատել,
կը գգայ — որ իրմէ վեր է. ասիկա քերեւս
նախանձ կամ անգիտակից տրամադրու-
թիւն մըն է, որով կ'ուզէ միւսին գոյու-
թիւնը ջնջել, կամ մերժել. կ'ուզէ ամէ-
նէն բարձր գիւրքի վրայ ինք մնալ։

Պ. — Գուցէ կարելի է այդպէս էլ բա-
ցատրել. այո, բնական է. դա իմ ասածը
գործարարութիւնն է։ Դա ամբողջանութիւն
է գրականութեան մէջ։ Այդպէս վարում
էին սթալինեան շրջանի ուստիկան — քն-
նադատները, որոնք Չարենցի մասին նոյն
բաներն էին գրում. գրում էին Գ. Խմինի,
նաեւ ուրիշների։ Ես չեմ ասեր թէ հա',
ուրեմն Չարենց են սրանք, ո'չ։ Ուսքը
սկզբունքի մասին է։ Մի բան կարգացիր
ու չհաւանեցիր, գրի՛ր կարծիքդ. մէկ գը-
րիր, երկու գրիր։ Բայց չի կարելի 20
տարի գրել։ Եւ մանաւանդ երբ սա դառ-
նում է որոշակի հալածանք։

Ահա, փորձեցինք քննադատութեան մա-
սին բանավէճ անել, եւ աղոնք մէջտեղ են
գալիս։ Մինչդեռ մենք խնդիրներ ունենք.
միջազգային կարգի խնդիրներ, որոնք
պիտի փորձենք մեր գրականութեան մէջ
չօշափել, ոչ թէ նորից սկսենք մեր հին
մուրճը վերցնել, հին սալին խփել, եւ նո-
րից ժանդոտ կայծեր դուրս գան։ Սա ար-
դէն քննադատութիւնն է։

Եւ ահա այս հալածանքը շատ վատ հե-
տեւանք ունեցաւ այս տաղանդաւոր տը-
ղանքի վրայ։ Հրաշխաւ թմարագեանն
էր, Յակոբ Մովսէսն էր. Հրաշխայ Բէյ-
լէրեանը կար... Ծառ արժանաւոր տղա-
ներ են. եւ նրանցից մեծ սպասումներ ու-
նէի, եւ հիմա էլ ունեւ։ Բայց բաւական
զգուշար ճակատադիր ունեցան։ Ու ես այս
տղանքի մօտ նկատում եմ այդ ներանձ-
նականացման ձգտումը բանաստեղծու-
թեան մէջ. սա ուղղակի, արտաքին աշ-
խարհի, արտաքին հասարակական լայն
հնչեղութիւնից խուսափելու միտում է։

Զեմ մեղադրում նրանց, հասկանում եմ
նրանց վիճակը. մի կողմից տեսնում էին
այդ մշտական հալածանքը, միւս կողմից
ժամանակը հնարաւորութիւն չէր տալու
բանաստեղծին բացուելու հասարակու-
թեան հետ. ժամանակը կտրում էր կապը
բանաստեղծի եւ հասարակութեան։ Նը-
բանց մնում էր մի ելք. գոնէ պահպանել
գրականութեան մէջ գեղեցիկի իտէալը։
Այդ իտէալը նրանք պահում էին փակ. ու
այսպէս ասած, հերմիթիկ պոէզիա էր
ստեղծում։ Այս տղաների պոէզիան երբ
կարդում ես, ներաշխարհային պրպտու-
նեքի պահեր են։

Կայ որոշակի օրէնք գրականութեան
մէջ, ինչպէս կ'ասի Ս. Քուստրիպոստը.
«բանաստեղծի ծնունդը անկանոնութիւն
է»։ Բանաստեղծի ամէն մի ծնունդ ուղի
թէ չուղի, պիտի բախումի մէջ մանի ար-
դէն ստեղծուած կանոնի դէմ. սա պար-
տադիր օրէնք է կենսաբիւլ։ Մշտապէս ամէն
մի նորի ծնունդը ժամանակաւոր քառս է
ստեղծում, մինչեւ որ նոր կարգ հաս-
տատուի։

Եւ եթէ բանաստեղծը իր ծնունդով այդ
անկանոնութիւնը չի ուզում, ինքնակամ է
հրաժարում անկանոնութեան կենսական
անհրաժեշտութիւնից, հրաժարում է
բախումից, հրաժարում է նաեւ իր իսկ
գրականութեան հասարակական հնչեղու-
թիւնից։

Այդ անունները չգաւաճանեցին գեղե-
ցիկին, ազնիւին, հաստատարի մշտցին ի-
րենց իտէալին, բայց միւս կողմից օրի-
նակ, պակասեց մի կարեւոր բան. նրանց

կարծիքը մինչեւ այդ եղած գրականու-
թեան մասին, որովհետեւ եւ կ'ուզէի վէ-
ճի մտնել նրանց հետ. ոչ այնպէս, ինչ-
պէս վէճ եղաւ — աւելի շուտ ջարդ եղաւ —
Յովհաննէսի, կամ Հենրիկի հետ։ Որով-
հետեւ նրանց բախումը պիտի բերէր նոր
որակ, մինչեւ որ ծնուէր մէկ այլ սե-
րունդ։ Հիմա, ստացուեց այն, որ այս
սերունդը գնաց ինչ որ տեղ ինքնապա-
նութեան ճանապարհով, եւ մենք չլիցայի
մէջ պարապ ունեցանք. սա ծանր բան
է։ Եւ այս նոյն երեւոյթը եղաւ ուսա-
կան, մերձրայթիկեան պոէզիայում։
Մեկուսացրեցին մարդկանց. ու սա տար-
բեր ձեւերով արտայայտուեց. օրինակ,
արձակում արտայայտուեց հերոսի բա-
ցակայութեամբ. բոտ էութեան երիտա-
սարդների արձակում չկայ հերոս։ Կայ
հերոսի ձգտում։ Կայ հերոսի նախաինթ։
Բայց հերոսը ժամանակի մարմնաւորումն
է. դա մի կերպար է որը դառնում է
բարձրախօս ժամանակի դադապարներին,
որը մարմնաւորում է իր մէջ այսօրուայ
խնդիրները։ Այստեղ կայ, կայ Բաֆֆու
«Կայծեր»ի հերոսը, որոնք երբ կարդում
ենք ասում ենք. «հա, այսպէս են եղել
ժամանակին»։

Ես նրանց չեմ մեղադրում հիմա. այդ
մարդկանց մէջ սպանել են խենթութեան
ջիւղը. այդ մարդկանց մէջ արտիստիկ ան-
հնազանդութիւնը մեռացել են։

Հ. — Այսինքն, իրենց կապը կտրած է
իրենց ժամանակին հետ։

Պ. — Այստեղ եւս մի բան տեսայ որ դեռ
մեզ մօտ չի մտել. տեսնում որ՞ կատու-
ներ են պահում. եւ որպէսզի այդ կատու-
ները տնից դուրս չգան ու անային խաղա-
լիկ դառնան, ամորձատում են։ Այդ ար-
հետական միջամտութիւն է ի յարմարու-
թիւն իրենց պայմաններին։ Հիմա այս-
պէս, տաղանդաւոր մարդկանց ամորձա-
տում են։ Դաժան բան եմ ասում, բայց
այդ է, սրանց միջից փորձեցին հանել
այդ համարձակութիւնը. «Նրանց ասա-
ցին»՝ «մի՛ բախուէ՛ք». Ծակ դտան, մոյրը-
րեցին եւ նրանք այնտեղ ինչ որ երազե-
րով ապրում են խարուսիկ իրականութեան
մէջ։

Մենք ուզում ենք հնազանդ, խելօք,
բարի երեխաներ։ Գուցէ մանկապարտէ-
զում այդպէս է, բայց գրականութիւն
մարդ մուտք պիտի գործի շուրջալից, աղ-
մուկով։ Ու ես գտնում եմ որ մենք հիմա
երիտասարդներից պիտի պահանջենք
խենթ լինել։

Հ. — Այսինքն Խաղաք մը։

Պ. — Այո, որովհետեւ երեխան պիտի
չարութիւն անի. կարող է սպալի կոտ-
րել. բայց պիտի կոտորել որ իմանայ չկոտ-
րելուն գինը, անհրաժեշտութիւնը։ Ի՞նչ
իրաւունք ունենք մարդն գրկելու իր բնա-
կան անցի, ձեռքերը կապել, ինչ որ մենք
հանդիստ ապրենք։ Հիմա հանգիստ
կենքից միայն լուծութիւնն է գրականու-
թեան մէջ։

Պատահական չէ որ այս հեռացումը, ա-
ւելի ճիշդ կրկնակի հեռացումը — որով-
հետեւ նրանք եւ՛ հեռացուեցին, եւ նրանք
հեռացան — արտայայտուեց նաեւ նրանց
թարգմանական հետաքրքրութիւնների
մէջ, եւ՛ իրենց գրական կողմնորոշումնե-
րի։ Նրանք ձգտում են այն բանաստեղ-
ծութիւնը ներկայացնել, որը ի վերջոյ
հեռու է այս գրապայքարի միջավայրից։
Անշուշտ, եթէ նրանք ներկայացնեն Սէն
Ճոն Փերս կամ Ռիլքէ, այնպէս կամ այն-
պէս առընչուած է գրական մեծ ճաշակի.
բայց այսօրուայ մեր խնդիրները հա-
մար գուցէ ուրիշ կարգի բանաստեղծներ
էին պէտք, որոնք աւելի կը ճշդէին մեր
այսօրուայ գրականութեան մտահոգու-
թիւնների շուկան։

RENÉ CHAR

L'éclair qui magnifie

par

Daniel LEUWERS

La fontaine narrative

de MKRTITCH ARMEN

L'homme tenait du géant. Grand arbre vigoureux et rassurant, René Char a traversé le siècle en poète - lumière, dans la fureur d'une révolte inextinguible et avec le don d'aimer une beauté parée du visage nuptial de la liberté.

Né en 1907 à l'Isle-sur-Sorgue, dans le Vaucluse, Char (dont le nom est raccourci du pseudonyme Charlemagne attribué à son grand-père, enfant de l'Assistance publique) est la figure même du génie instinctif. Tel un « adolescent souffleté », le poète interroge rageusement l'inconnu qui le hante et s'enfonce dans ses propres ténèbres pour en extraire l'éclair qui magnifie. La « nuit talismanique » où il se meut ressemble à celle des tableaux de Georges de La Tour (ce peintre aimé par dessus tout, et le premier de ceux qu'il appellera ses « alliés substantiels » : Picasso, Miro, Nicolas de Staël, Vieira da Silva...). Mais Char vient y saisir d'une main qui ne tremble jamais la flamme de l'évidence - cette « blessure la plus rapprochée du soleil ».

Dès ses premiers recueils, regroupés en 1935 dans *Le Marteau sans maître* (que Boulez mettra plus tard en musique), Char trouve sa vraie voix qui doit moins aux surréalistes côtoyés quelque temps par l'entremise fraternelle de Paul Eluard, qu'aux fulgurations d'un Héraclite. Char use d'un art bref où « la diction précède d'un adieu la contradiction », et sa plume épouse le flux maîtrisé de l'aimant. En tout cas, rien de plus étranger à lui que la faconde méridionale. De la Provence à la fois aimée et haïe, c'est plutôt le mistral qu'il traduit est son « halaine à casser les vitres », dans l'attente d'une mystérieuse lumière entrevue dans les larmes de l'émotion. Car l'apparent autoritarisme des formules et injonctions de Char est le voile pudique d'une tourmente intérieure qui ne veut se dire. Le grand poète n'est-il pas celui qui se distingue par le nombre de pages... qu'il n'a pas écrites ?

Char ne tolère qu'une parole essentielle. Devant l'urgence de l'action, il préfère s'imposer silence et prendre les armes. La montée des fascismes en Europe l'inquiète. En 1937, il soutient la République espagnole (*Dehors la nuit est gouvernée*), puis, confronté au nazisme exécré, il gagne le maquis où il devient le capitaine Alexandre. Il rédige alors un journal dont les brefs aphorismes et notations ne seront publiés - par Albert Camus - qu'en 1946 sous le titre de *Feuillets d'Hypnos*. Char incarne dès lors l'irréductible résistance

à une tyrannie vaincue, mais aussi à toutes les tyrannies prêtes à renaître. Vigilance et lucidité ponctuent la langue du poète qui ne cesse d'allier *Fureur et Mystère* (1948), qui salue *Les Matinaux* (1950) - ces êtres simples et réfectaires à la civilisation mécanisée - et qui revendique une « parole en archipel » (titre d'un recueil de 1962) appelée à célébrer la bréveté sans chaînes de l'amour et la « sérénité crispée » qui l'habite.

L'œuvre de Char est taillée dans le silex insurrectionnel. Pourtant la voix incisive du poète qui, dans *Feuillets d'Hypnos*, voulait « crever les yeux du lion » n'est plus, dans *Aromates chasseurs* (1975) que celle d'un « Orion aveugle » aux « traits noirs par le fer calciné ». Derrière les « fenêtres dormantes » de sa « maison mentale », il rêve en 1979 d'une « porte sur le toit » susceptible de lui donner accès aux constellations libératrices. Puis dans *Les Voisinages de Van Gogh* (1985), le poète - ce « nu perdu » - en vient à chanter une « longue partance » qui prend le visage spectral et désiré de la mort. La voix autrefois sans appel de René Char se transforme en une sorte d'appel sans voix, qui émeut et qui tranche avec la fausse image du poète - prophète que certains ont parfois privilégiée. Char qui s'est toujours passé des béquilles intellectuelles du savoir engrangé, est plutôt un « magicien de l'insécurité » dont la parole irradiante émane du pas gagné sur un doute foncier. Char l'a écrit : « La poésie sera toujours au premier chef une évasion, la géôle forcée et l'assurance que cette évasion aux longues et meurtrières foulées a réussi ». Ce poète exceptionnel et universel nous lègue la flamme exorcissante de l'éclair, la seule capable de nous mener au-delà de nous-mêmes. Et que désormais le jour nous maintienne « sur l'enclume de sa fureur blanche » !

UNE ŒUVRE TRES ESCORTEE

Aux *Œuvres* (dites) *complètes* de René Char publiées en 1983 dans la Bibliothèque de la Pléiade - où il rejoignait Paul Eluard et Saint-John Perse -, il convient d'ajouter *Les Voisinages de Van Gogh* (Gallimard, 1985) et *Le Gisant mis en lumière* (M. C. Billet, éditeur, 1987). En mars prochain, les éditions Gallimard livreront les derniers poèmes de René Char, sous le titre *Eloge d'une soupçonnée* - mince plaquette célébrant une ultime fois la poésie, cette « soupçonnée, la seule

Maître Mkrtitch a fait le serment de construire dans sa vie quarante fontaines, et il arrive au terme du contrat qu'il s'est fixé et qui le conduit désormais vers la mort. Mais sa dernière fontaine, Maître Mkrtitch la construit sur la tombe de sa propre femme, la belle Héghnar — manière de perpétuer le souvenir de celle qu'il aimait... et qui aimait un autre homme. Car Héghnar a été une épouse infidèle qui, travestie en Turquie, courait rejoindre son jeune amant Varos.

La Fontaine d'Héghnar est l'histoire d'une course vers la mort. Maître Mkrtitch arrive au terme de sa vie, mais vivant encore, il « est déjà désuni d'avec la vie », comme l'écrit, dans la préface du roman, Lily Denis qui en est la remarquable traductrice (remarquable pour deux raisons : la dense beauté de la langue française qui nous est offerte, et le parti pris de donner voix à une œuvre que Lily Denis n'a découverte que dans sa traduction en russe...). Maître Mkrtitch est tellement désuni d'avec la vie que sa fontaine devient le lieu même de la mort. Quiconque s'approche de la fontaine d'Héghnar constate que l'eau cesse soudain d'y couler. C'est une façon de signifier un deuil qui est celui de toute l'Arménie, bien qu'il se cristallise ponctuellement sur une histoire d'adultère.

qui garde force de mots jusqu'au bord des larmes ».

Au cours de ces dernières années, l'œuvre de René Char a connu un bon nombre d'hommages : une importante exposition des manuscrits du poète, « éclairés par des peintres du 20ème siècle », à la Bibliothèque Nationale, en 1980; l'ouverture d'un « Musée - bibliothèque René Char » à l'Isle-sur-Sorgue en 1982 (fermé en 1984 à la suite de dissensions avec la municipalité, il pourrait renaître prochainement à Châteauneuf-de-Gadagne, une autre localité du Vaucluse); un colloque international à l'Université de Tours en 1983 (publié en 1985 par la revue *Sud*). Des études universitaires ont récemment vu le jour : celles de Jean - Claude Mathieu, chez Corti (1986) et de Christine Dupouy dans les « Dossiers Belfond » (1987). Enfin, la revue *Europe* vient de consacrer un numéro spécial au poète (janvier - février 1988), et *La Licorne* (revue de l'Université de Poitiers) en sort également un au mois de mars prochain.

Le lecteur de *La Fontaine d'Héghnar* peut longtemps croire que l'héroïne est une Turque, dans cette ville de Gümri où Turcs, Arméniens et Grecs ont trouvé refuge et essaient de vivre sans heurt. Une sorte d'union charnelle serait-elle possible entre les membres de communautés antagonistes? Mais le masque tombe vite : le voile d'Héghnar n'est qu'un voile d'emprunt pour que l'héroïne passe inaperçue dans le quartier turc où son amant la rejoint. Varos et Héghnar, ces Tristan et Yseult arméniens (la brève évocation de leur liaison, fiévreuse, silencieuse et d'emblée placée sous le signe de la mort, tient du chef-d'œuvre), se cachent sous un voile turc pour exprimer leur amour ô combien vrai. Le voile s'en trouve magnifié, et célébré comme le symbole même de l'amour.

Le tour de force de Mkrtitch Armen (né en 1905, il est mort en 1972, et sa *Fontaine d'Héghnar* a paru en 1935), c'est qu'il entremêle savamment et symboliquement l'illusion et la vérité pour les soumettre au jugement d'une fontaine sage et rigoureuse. Maître Mkrtitch incarne l'esprit — un esprit qui condamne la trahison de la femme aimée mais qui absout cette femme capable d'un amour qui, fût-il adultère, la conduisit à l'absolu de la passion, c'est-à-dire à la mort.

En mourant, Maître Mkrtitch rejoint l'amour de la morte et la mort de son amour. Sa fontaine de vie ne cessera désormais de clamer combien la mort est présente dans la vie et combien la passion est une source vivifiante.

C'est là l'un des charmes — plutôt que l'un des enseignements — que l'on peut tirer de la lecture du poétique roman de Mkrtitch Armen. Oui, poétique dans la mesure où la parabole (inscrite sur la stèle même de la fontaine : « L'épouse n'est source que pour son mari. Nul autre ne peut s'y abreuver ») se trouve délicatement contestée par un récit qui a toute la clarté de l'eau pure mais qui ne néglige pas de passer par les méandres voilés de l'indicible.

Nos sources et nos ressources sont-elles toujours transparentes ? *La Fontaine d'Héghnar* suspend merveilleusement la réponse. Même si la fontaine narrative de Mkrtitch Armen donne l'impression de couler avec harmonie et sans discontinuer — contraste nourricier.

(*) *La Fontaine d'Héghnar* a paru aux éditions « Actes-Sud », en novembre 1987.

Բայց դա ձեռն է: Պիտի խումբ ունենաս. չկայ այդ խումբը: Եւ գնալով նուազում է:

Քննադատութիւնը մեր հանրապետութեան եւ երկրի յետագայ ընթացքի հարց է: Այսինքն, հարցը այն է որ վարենաս քո կարծիքը ասել ամէն բանի մասին — քաղաքական, գրական, ընկերային —, այն համոզումով որ ձգտում ես նպատակ աւելի լաւ ստեղծելու: Եթէ այս հաստատ կայ ամէն մէկի մէջ, եւ՛ գրականութիւն կը ստեղծուի, եւ՛ ճարտարարուեստ կ'ունենանք, եւ՛ արուեստ, ամէն ինչ:

Հ.— Քննադատութիւնը այսօր կ'ենթադրէ ինքնագնահատութիւն մը, քանի որ վերսկսելու շրջան մըն է. ինքնագնահատութիւնը կը նշանակէ որ վերարժեարումներ կան: Ի՞նչ վերարժեարում մշակութային արժէքներ կան այսօր Հայաստանի մէջ, այս փոփոխութիւններուն արդիւնք:

Պ.— «Վերարժեարում» ես հասկանում եմ այսպէս. արժէքներ, որոնք մոռացութեան մէջ ընկան, կամ սխալ գնահատուած էին, հիմա ելնելով հասարակ

կական նոր պայմաններից, նոր գնահատութեան ենթարկուած են: Ես մեր գրականութեան մէջ այդպիսի օրինակ դժուարանում եմ յիշել. ուսական գրականութեան մէջ շատ կայ. վերցնենք Պատէրնաբը, որը գնահատուած էր անպայման, բայց հիմա աւելի ամբողջական տեսքով է կարծես ներկայանում եւ աւելի արժանի տեղ է գրաւում՝ գրականութեան մէջ: Հիմա նրա մասին խօսում է որպէս Ի. դարու ուս մեծագոյն բանաստեղծներից մէկը. մեր մօտ որոշ չափով Չարենցի գործը վերարժեարուեց: Յորեւանի օրերին տեսանք որ Չարենցի գործերի մասին արդէն որոշ նոր գնահատութիւններ կան: Ես պիտի այստեղ չեշտեմ նաեւ Հենրիկ Էդոյեանի գիրքը որ վերարժեարման նոր փորձ էր, ո՛չ միայն հասարակական իմաստով, այլ նաեւ զեղադրական եւ գրականագիտական իմաստով. սա շատ լուրջ վերլուծում է, ընթերցման աւելի ճշգրիտ փորձ: Փորձ որ ստուեր չի գցում նախորդ գործերի վրայ, որովհետեւ Չարենցի քերթողութիւնը մէկ մենագրութեամբ անհնար է պարփակել: Էդոյեանի գործը միւս կողմէ մեր քննադատութեան վիճակի բեւեռն է. երբ մի զէպքում այդպիսի քարէ

ղարի բարձր են տիրում քննադատութեան մէջ, միւս զէպքում էլ սարուկտուրալիզմի փորձ կայ վերլուծելու գրական վաստակ մը:

Հ.— Ի՞նչպէս կը բացատրւի որ չիրատարուած արժէքներու քով շատ երկրորդական, անկարող գործեր լռյս տեսած են Հայաստան:

Պ.— Այո, Կ. Սիտալ է տպագրուել երբ Շահնուր, Շուշանեան, Համաստեղ չկար դեռ:

Հ.— Ինչի՞ արդիւնք է ասիկա:

Պ.— Կարծում էք որ երբ Սիւրուքին է դառնում հայեացքը, մէկ անգամից արժէքները սկսեն ճշգրտել: Երբոր նայում ես մեր հրատարակութիւնները, գրքերը վերջին քսան տարուան, որքա՞ն աւելորդ բան կայ որ զբաղանութներում թափած են: Այն նոյն մարդիկ, ովքեր տպագրում են ներսի անարժէքներին, գրսից էլ են անարժէքներ բերում. սա մի երեւոյթ է որի գէ՞մ չես կարող հարկւր տուրտով կոռել: Ես կ'ասէի այսպէս. եղել են գիրքեր, որոնց փոխարէն աւելի արժէ-

քաւորը կարելի էր ջոկել: Քանի որ միջոցները տեղ են ու սահմանափակ, ապա դուցէ պէտք էր մի քիչ աւելի խնամապահանջ լինել եւ դուցէ դա է պատճառը որ Համաստեղ եւ Սարաֆեան նոր պիտի տպագրուեն: Այնպէս որ ամէն բայի ետեւ գաղափարական կամ քաղաքական պատճառ չպիտի փնտռել: Կայ նաեւ տարրական անուշադրութեան պատճառը:

Քննադատական հարցերու, Սիւրուքի գրականութեան, գրողներու, Հայաստանի գրական մթնոլորտին, նորութիւններու, հին ցաւերու, մշակական հարցերու մասին տակաւին երկար կարելի է խօսիլ Այ. Թովհեանի հետ: Մաղթելի է որ իր տեղին անսահմանաչումները չման անարձագանք մենախօսութիւններ. լրանան թերիները, սրբագրուին — կարելի չափով — սխալները, ու ոչ միայն մեր բանաստեղծութիւնն ու քննադատութիւնը այլեւ անհասարակ գրականութիւնը դրսի աւելի ճիշդ, աւելի ապահով հիմերու վրայ:

Տեսակցեցաւ՝ Ա. Թ.

Յունուար 1984ին Պոսթըրնի մէջ տեղի կ'ունենար Զօրեան Հիմնարկին գիտածոգովը, «What is to be asked» (Ի՞նչ հարցում ուղղել) ընդհանուր վերնագրով, որ կը փորձէր զարգացնել սփիւռեան գոյավիճակին եւ անոր իմացական հրամայականներուն շուրջ հարցադրութիւն մը: Գիտածոգովին «Proceedings»ը լոյս տեսաւ 1986ի ամառը, ու Մարկ Նշանեան մանրամասնօրէն անդրադարձաւ անոր («Յառաջ», 1986, Հոկ. 22 – Նոյ. 7): Այդ Proceedingsին մէջ կարեւոր տեղ կը գրաւէր թալիպեանի մէկ ելոյթը (էջ 108–113): Հոն առաջարկուած տեսութիւնը հակիրճ կերպով ներկայացուած էր («Յառաջ») Էջերին լոյս տեսած ֆնանսիս աշխատանքին մէջ, ու նկատուած՝ «Ալէտի գործիականացում»ին շուրջ լատգոյն մօտեցումը: Ճ. Թալիպեանի այդ էջերը կու տանք հոս Մ. Նշանեանի քարգմանութեամբ (բնագիրը անգլերէն է):

ՃԻՎԱՆ ԹԱՊԻՊԵԱՆ
ԱՂԷՏԻՆ ԳՈՐԾԻԱԿԱՆԱՅՈՒՄԸ
ԵՒ ԻՇԽԱՆՈՒԹԵԱՆ ՀԱՐՑԸ

... Պէտք է գատորոշել տեսաբանական գործունէութիւնը եւ նախագոյ տեսութեան մը կիրարկումը, մեր հանդիպած երեւոյթները բացատրելու ատեն: Այսօր օրինակ՝ շատ տեսաբանութիւն չլսեցի: Մինչեւ իսկ՝ տեսութեան մը կիրարկումին շատ չհանդիպեցան: ... Կը պաշտպանե՞ք հոս տեսութիւններ կիրարկելու իրաւասութիւնը. այդ կիրարկումը՝ մեր գոյալիճակը ըմբռնելու ճամբուն վրայ տրամադրելի գործիքներէն մէկն է: Մարդիկ այս կեցումածքը զժողար կ'ընդունին սակայն: Երբ ուրիշ կալուածէ մը եկող տեսաբանութիւն մը կիրարկենք մեր գոյալիճակը քննելու համար, այդ արարքը կը զգայուն իրենէ հախաբան պրոտեստուոր. ու հասկնալի է այդ, քանի որ վերջին հաշուով՝ կը յայտնաբերենք բաներ, որոնք մինչ այդ՝ այդ լոյսին տակ չէին դիտուած: Երեւոյթը անշուշտ նոյնը կը մնայ, բայց մեր ըմբռնումը անոր մասին խնդրական կը դառնայ, փորձաճարիր կը դարձնուի: Կ'ուզեմ անգամ մը եւս շեշտել, որ «վտանգաւոր»ը առարկան չէ, այլ՝ մօտեցումը:

Այդպիսի բան մը պիտի փորձեմ հիմա մեր գոյավիճակին վրայ: Ամբողջ օրը մտիկ ըրի, մեր փորձառութեան մասին կը խօսուէր, ու ես կը փորձէի պատահածը մտածել տեսարանական տարբեր կառույցով մը: Օրինակ՝ Պ. Շիրվանեան բան մը ըսաւ Աղէտը մոռնալու մասին, արտայայտելով մինչեւ իսկ՝ երկխոսակցարտ զոհունակութիւն մը, ըմբիւռքի գոյացման ի տես, եւ Սփիւռքի կազմութիւնն ալ նկատելով բարենպաստ միջոց մը՝ յառաջդիմելու: Գիտէ՞ք անշուշտ, թէ այդպիսի նկատողութիւն մը թապու է մեր մէջ, նոյնքան թապու որքան՝ տոհմապաշտութիւնը: Հետաքրքրական էր, չահեկան մօտեցում մը, աշխարհը դիտելու նոր ձեւ մը: Այդ ուղղութեամբ պիտի չընենամ սակայն այսօր: Աղէտը զերգաղանց թրոման է, զերգաղանց հոգեկոնցումը:

Ինչ որ պիտի փորձեմ ընել՝ պիտի ըլլայ ըստ պատրիարքի, թէ ինչո՞ւ այդպիսի թեմաքանք մը լուրջի չառնուիլը ընդհանրապէս, ինչո՞ւ անկարող ենք զայն լուրջի առնելու։ Քանի որ պարզ է՝ իրապէս անկարող ենք այդ ընելու։ Կ'ուզեմ ըսել որ բառերը վիժմանակ, այո, անոնց մէջ չ'ընդունարեմք նոյնիսկ բանականութեան, ողջմտութեան ու առողջութեան հետքեր, թայց չափազանց դժուար է տակաւին մեզի՝ ըստածին վրայ մնալ ու զայն քննել։ Ինչո՞ւ դժուար է։ Անդրադարձաք, որ մէկը անմիջապէս հակադէյն, հակաճանոց, ըսելով որ «եթէ այդպէս մտածենք, Թուրքերը որքա՞ն պիտի ուրախանան»։ Թուրքներու մասին այդ լրսածս կը նշանակէ, թէ մեր ողջ հոգու-թեան նպատակակէտը Թուրքերը տիրեցնելն է։ Հայ ըլլալու սահմանումը ա՛յս կը թուի ըլլալ։ Թուրքի մը կողմին փուշ ըլլալ, իրենց ուրիշ՝ ցաւ մը։ Կը ներէ՛ք՝ ես ուրիշ բան ունիմ՝ չեմ լիք կեանքի մէջ, քան թէ Թուրքի մը ուրիշ՝ ցաւ ու հանդիսանալ։ Իրապէ՛ս։ Կ'ենթադրեմ, որ ուրիշներ ա՛յդ պիտի նախընտրէին։ Ես՝ ո՛չ։

Պիտի առաջարկեմ հիմա ձեւ մը բա-
ցատրելու համար, թէ ինչո՞ւ կը խըրը-
շինք Աղէտի մասին նոր ձեւի մտա-
ծումներէն: Ծառ մը տեսանկիւններ պի-
տի չաղեմ իրարու, աշնպէս որ կ'ազա-
նեմ՝ ուշադիր դտնուեցէք: Սատարելիք
վիճարկումիս մէջ՝ նշանակալից բառերը
գործ ուրիշ մէկ կողմէ վերապրումին ու
յանցապարտութեան զգացումին հետ,
միւս կողմէ՝ աստուածապետութեան
(theocracy) եւ ուղղափառութեան հետ:
Յետոյ պիտի զբաղիմ հակակշոր եւ ար-
տաքսումի հարցերով, եւ վերջապէս՝
յայտնութեանական տեսիլքներով եւ իւ-
րապիտով: Նկատի առէք որ փորձ
մըն է եղածը, առաջարկ մը միասնաբ-
քնակու թէ ինչո՞ւ կը խաշտիք: Հետե-
ւեղէ՛ք ինձ:

Միակ ժողովուրդը չենք աշխարհի վը-
րայ, որ անցած ըլլայ հաւաքական հո-
գեցունց ազէտէ մը: Պատահածը հետեւ-

ներն է։ Երբ մարդիկ կը վերապրին ան-
տարբերակելու բրտութեան, որուն ծի-
րին մէջ՝ շատ մօտիկ անձեր տառապած
են, այդ վերապրողները կը համակուին
յանցապարտութեան զգացումով մը։
Մարդիկ կը հակադրեն ցատումով, խար-
ուած կը զգան իրենք գրեկնք, ու խո-
րապէս՝ յանցաւոր։ Խորքին մէջ՝ յանցա-
պարտութեան այդ զգացումը կը տանի
անձնական արժանիքի ինքզնականացու-
մին։ Իսկապէս արժանի՞ է ի վերապրելու,
հարց կու տանք մենք մեզի, երբ հայր,
մայր, քեռի կամ մեծ-հայր իրենք՝ զո՞հ
զացին։ Յանցապարտութիւնը կը փոխուի
տեսակ մը ինքնատեւութեան։ Այս իրո-
ղութիւնը կը յայանուի երբ կը մտածենք
օրինակ՝ «Գաւաճանեցի միւսներուն, քա-
նի որ իմ տեղս՝ իրենք մեռան»։ Մէկ ձեւ
կայ այսպիսի զգացումներու առաջը
տանելու համար, ու այդ ձեւն է՝ ար-
դարացնել մեր վերապրելը։ Այս ընելու
համար, ստիպուած ենք անդադար փա-
տելու, որ պատճառ մը կար, մեր վերապ-
րելը բացատրող պատճառ մը։ Ինչպէ՞ս
կը բերենք այդ փաստը։ Միթրաքանու-
թիւն մը կազմելով՝ Այս է որ կ'ընեն Հա-
յեր։ Կը փորձեն իմաստ մը գետնեղել ա-
հաւոր դէպքին մէջ։ Մահն ու վերապրու-
մը չեն տեսնի իրրեւ լուսանցքային, իր-
րեւ պատահական։ Ատոր փոխարէն՝ կը
փորձեն կառուցել դիտումնաւոր ու ի-
մաստաւից իրականութիւն մը։ Իմաստա-
ւից հաղնամանքը կընայ սկսիլ «Կոչուած
էք փրկուելու» մտածումէն, օրինակ՝ ե-
թէ ըրիտոննեայ էք, կամ հաւատացեալ,
կամ ալ՝ միաթիք զգացումներէ տար-
ուած։ Կրնայ նաեւ երթալ մինչեւ գոյու-
թենական այն հաստատումը, թէ «նոյ-
նիսկ եթէ պատահած պահուն՝ իմաստէ
զուրկ էք, պէտք է իմաստաւորեմ տը-
նալ դէպքը, ինքզինքս գոյութենապէս ի-
րագործելով, այժմէութեան մակարդա-
կին բերելով»։ Մի՛ կարծէք որ նկարագը-
րութիւնս Հայերուն միայն կը վերաբերէ։
Այս տեսակի երեւոյթներու վերջնեայ
փորձառութիւնը, եւ համապատասխան
գրադանութիւնն ու փոխտիպալութիւնը
կու գայ Հրեաներէն։ Փրանսայի մէջ,
գերմանական գրաւումէն ետք, շատ գի-
տակից փորձ մը կատարուեցաւ վերապ-
րող յանցապարտութեան հետ հաշուի
նստելու։ Անկէ բխող արուեստն ու գրա-
կանութիւնը ճշնեցան յետադարձ կերպով՝
անձնական վերապրումը արգարացնելու

Եթէ Հայերը այս անկիւնէն քննելու
ըլլանք, կ'անդրադառնանք մէկ բանի.
որ անոնք կը պայքարին վերապրողի ի-
րենց յանցապարտութեան դէմ, իբրեւ ա-
դէսին մէկ հետեւանքը: Ինչ որ կը նշա-
նակէ, թէ դերութեամբ կարելի չէ մէկ
քով նստել զայն եւ ուրիշ բանի անցնիլ:
Հայերը անձնականացուցած են այդ ըզ-
գացումը, մինչեւ իսկ՝ ներանձնականա-
ցուցած զայն, եւ այնքան չեղտակի վեր-
պով՝ որ այլեւս դարձած է ան գուտ
մշակութային, արտաքին երեւոյթ ժը
ըլլալէ, ու դարձած՝ ներքին ու գոյութե-
նական երեւոյթ մը:

Այս ալ բռնմ, որ յանցապարտութեան դէմ յանդիման՝ ամէնէն սովորական, ամէնէն ընթացիկ հակազդեցութիւնն է՝ յատուկն ու վրէժխնդրութիւնը։ Ասով կը փակենք մեր աթմէականացուած հարցը։ Պատճառն ալ բացայայտ է։ Այնքան ատեն որ կան ջատակներն ու վրէժխնդրութիւնը՝ հարցը կը մնայ մեզմէ դուրս։ Յատուկ, վրէժխնդրութիւնը զէպիլ դուրս ուղղուած են, զէպիլ ալլը, ու կը կառչին անոր, որպէսզի պէտք չունենանք յանցապարտութեան հոգեկան «թրմա»ն դիմազրուելու։

Այս՝ առաջին կէտս էր։
Երկրորդ կէտս կը վերաբերի աստուածապետութեան եւ ուղղափառութեան հարցերուն։ Ինչ որ կը պատահի այն է, որ անձնական ու հաւաքական ապաշխարութեան ու ինքնաճաշկումի շրջաններուն՝ սարսափազդու անհատներ կը յեղատուին անոնք, որոնք վրտանդի կ'ենթարկեն յանցապարտութեան գէմ պատուարներ բարձրացնող անձին կենսական

դրաց զիւրարեւել ճարտարագետութեան հաստարակչութիւնը: Վերապրողին յատկանիւն է հոգեկան ու զգացական այդ ներքին հասարակակառութիւնը: Ու այնքա՛ն զւրերին է դիմք վարցնելը: Կը բաւէ որ ընէ՞ք օրինակ՝ «վերապրողները անոնք էին, որոնք միւսներէն աւելի՛՝ զբամ ունէին...»: Յիւնցէ՞ք՝ այս առաւօտ մէկը այդպէս արտայայտուեցաւ, ու այդ մէկը լանսձեւով՝ կը հերքէր չառ մը ուրիշ լաներ: Կարելի է անու ընել, որ վերապրողները ողջ մնացին որովհետեւ աղամարդ էին, կամ՝ կին, կամ՝ երիտասարդ, կամ՝ ծեր: Այն պահուն իսկ՝ երբ կը փորձէք խաղին մէջ՝ որեւէ ազդակ մտացնել, որ ճշլլար նախատեսում, կը խախտէք վերապրողի ներքին ճարտարագետութեան հասարակակառութիւնը, եւ կը հանդիպիք հետեւաբար՝ դիմագրութեան: Բայց ա՛յլ աւելի լուրջ կը դառնայ դիմադրիմութիւնը, երբ կը ստեղծէք նորատեսակ եղանակ մը՝ զէպօլին մէջ իմաստ մտցնելու, մէկ խօսքով՝ երբ մէկ քով կը ձգէք ցատումն ու վրէժխնդրութիւնը: Խորքին մէջ՝ ստոյն հարցաւրը ուրիշ ենթարկած կ'ըլլաք, ինչ որ չարիէն աւելի փառնգաւոր արարք մըն է: Այդ ընելով, յայտնած կ'ըլլաք արտառոց թնձուկ մը, քանի որ ձեր բաժը այն է թէ այ՛լ կերպ կարելի է դիմագրաւել վերապրողի յանցապարտութիւնը, պահ մը լքելով վրէժխնդրութեան եւ ցատումի այսնակոյ հանրազեցութիւնները:

Ուրբ հասանք ուրեմն: Կր կազմուի հետզհետէ յարմարեցումի մեքենայականութեան ուղղափառութիւն մը: Հասանք այսպէս այն ուղիւ, յարմար ու ընդունուած եղանակին, այն ուղղափառ, կրնաքուած ու սրբացած ձեւին, որով մեր շտաբը կը դիմականութիւն յիշողութիւնը, հոգեցնեցողը եւ յանցապարտութիւնը: Վերջին վաթսու թէ եօթնասուս տարիներուն՝ անհատական ու հաւաքական յանցապարտութեան հետ մեր այս յարաբերութիւնը վերածած ենք ծխական օրինափակումի մը, «քառ»ի մը, օրինաւոր հաստատութեան մը: Մէկ խօսքով՝ առարկայացուցած ենք դայն: Ո՞տքս յանցապարտութիւնը նախորդող ցասումին մասին է: Ի՞նչ ձեւ կ'առնէ ան: Մենք Ողջակէզը եւ անկէ բխող յանցապարտութիւնը կը գործածենք իբր առասպելական հնարք: «Առասպելական» բռնկում՝ չեմ ուզեր ըսել որ Ողջակէզը զէ պատահած: Կը գլուխամ, քանի որ վրտեմ թէ ձեզմէ ոմանք պիտի խրտչին նորէն: Առասպելական հնարք բառերով՝ կը նշեմ ծխականացած մասնակցումի արտաքին օրէնքը, օրինափակումը, ընդունուած ըլլալով որ «Հայ» մնալը, ուղղափառ իմաստով, այդպիսի ծխականացած մասնակցումի մը վրայ հիմնուած է:

Վիճաբանութիւններ տեղի կ'ունենան օրինակ, երբ մարդիկ կը հարցնեն՝ «Որքանիչն է Հայ մնաց աշխարհի երեսին»։ Յանի՞ հատը «Հայ» են այն պարզ պատճառով որ իրենց անունը տուեալ ցանկի մը վրայ է, եւ ո՛չ՝ ուրիշի մը. որ զրամ կուտան կամ չեն տար. որ հայերէն կը խօսին կամ չեն խօսիր. որ կը մասնակցին կամ չեն մասնակցիր։ Խորքին մէջ՝ այդպիսի հարցումներով եւ բաշխումներով՝ կը վկայենք միայն ու միայն ուղղափառութեան մը կատոյցին մասին։ Այդ ուղղափառութիւնը տեղ ըրած է նախ՝ մեր մշակոյթին մէջ։ Կայ նաեւ համապատասխան երեւոյթը ընկերաքաղաքական ծիրին մէջ։ Հոս՝ նոյն ուղղափառութիւնը ըրած է մեզ աստուածապետական կարգ ու սարքի մը։ Հաւաքապէս՝ ընկերային աստուածապետական համակարգի մը յատկանիշերը կը կրենք, ու մի կարծէք որ աստուածապետութիւնը անպայման՝ եկեղեցավարութիւն կամ կղերապետութիւն նշանակէ։ Կը գտնուինք համակարգի մը մէջ, ուր իշխանութիւնը կապուած է հաւաքապէսներու, եւ ասոնց զծած ու

գիին ուղղափառ համառարմութեան: Թէ
լիճ է՝ կ'ըսէ այդ ուղին՝ կարեւոր է: Կա-
րեւորը այն է, որ աստուածապետական
համակարգի մը վը պատկանինք: Աւելի
մօտ ենք քան ոեւէ մէկը՝ Իսթահի Մոր-
սոններուն, Պարսկականին, Այաթոլլա-
հին, եւ Իսրայէլի մէջ՝ Պէկինին: Բու-
լորն ալ, ճիշդ մեզի պէս, պէտքը զգա-
ցած են ճշդորոշելու, թէ ո՞վ ընդունելի
Մարմոն մըն է, ո՞վ՝ ընդունելի մահմե-
տական մը, ո՞վ՝ ընդունելի եւ ուղղափառ
Հրեայ մը: Խորքին մէջ՝ հասկես «տեսա-
բաններ» ենք, բայց միակ մասնահոգա-
թեամբ մը — թէ ո՞վ ընդունելի միայն է:

Աստուածապետական գրքոյը հետըզ հետէ համ կ'առնէ իշխանութենէն, եւ կ'անդադրադառնայ որ ան լաւագոյն ձեւէն է եղեր մարգրիկ հակաիշխոյ տակ պահելու: Եւստ կը հասկնայ, թէ ուղղափառութիւնը դադարաւարաբանական կամ յընդացական գործիք մը չէ միայն, այլեւ՝ քաղաքական գործիք մը: Ուղղափառութեան ծիրին մէջ՝ կը հասնինք այսպէս գերիշխան աստուածապետութեան լաւագոյն ձեւին:

կանխընդերմ, ու նուիրապետական կա-
ռույցին: Ո՛չ միայն կրնայ սահմանել այդ
ձևերով՝ թէ ո՛վ պը հաւատայ եւ ո՛վ չի
հաւատար, այլեւ կրնայ «գաղափ» մը
ծառայել եւ ծառայեցնել: Թէ ի՞նչ է այդ
գաղափը սահմանումը, թէ ի՞նչ է անձնա-
դիրին բնոյթը, ասոնք՝ չափան չեն, կա-
խում ունին այս կամ այն կազմակերպու-
թեանէն: Մեր պարագային՝ ի՞նչ է Հայ
բլլալը: Կը տեսնե՞ք՝ հակառակ կողմին կը
սկսինք: Փոխանակ հարց տալու, թէ ի՞նչ է
Հայ բլլալու փորձառութիւնը, միշտ Հա-
յու սահմանումէն կը սկսինք անել կը մա-
ռննք: Ամէն ինչ հակառակէն կը զրնոնք:

Այս աստուածապետութիւնը չափազանց հրապուրիչ է: Աւելին՝ զոհացողի է ան, քանի որ հակապէս շատ որոշ եղանակ մը կ'ընձեռէ: Կ'ըսէ ի հարկէ հետեւեալը. անոնք որ կարող են բռնաշար սահմանել կարող են նաեւ յարժար գործընթացը որոշել: Հետաքրքրական է ուսն է, որ եթէ մէկը դաշ կանխորդ ու ըսէ՝ «Լաւ, բայց եթէ սահմանումներ տալու ելլէք, ահագին մարդ զուրս պիտի մնայ. մէկ միլիոն էինք. հիմա որ ուղղափառութեան հարց յարուցեցիք՝ կէս միլիոն մնացինք»: Հապա մնացեալը՝ այն առեւն՝ աստուածապետական ամբարտաւանութիւնը ձեզ կը դիմաւորէ ու կը պատասխանէ՝ «Կրնամ 200 կոնգրեսներով աշխարհը դարձնել. սուէր ինծի միմիայն 200 բռնի հաւատացեալներ, բոլորն ալ՝ նուիրեալ մարտիրոսներ, եւ աշխարհը կը սարսեմ: Պէտք չունիմ կէս միլիոն հեզ, երկդիմի, թուլամորթ, մտամոլոր եւ հերքալիկոս նկարագիրներու»: Հետեւա՞նք: Կրնաք այդ հաշուով մտաւորականները նկատել իբրեւ «անհաւատութեան» քաղցկեղային գրսեւորումները, որովհետեւ մտաւորականները էութեամբ՝ այդ հերիսիկոս հեզ նկարագրով մարդիկն են, որոնք չարուստալ՝ մեր էութեան սահմանումներ իրողը խնդրոյ առարկայ կը դարձնեն: Մտաւորականները մէկ դործ ու մէկ պաշտօն ունին կեանքի մէջ՝ բոլոր սահմանումներուն իրաւասութիւնը խնդրաւորեալ են: Սահմանում բռնաժք էապէս՝ իմացական կեցուածքին հակաբեւոյր կը հանդիսանայ, եւ այդ է պատճառը որ աստուածապետական իշխանաւորութիւնները, որոնք նստած տեղերին՝ անձնաթուղթերը կը քննեն, որովհետեւ համար թէ ո'վ ընդունելի Հայ է ո'վ չէ, այդքան կը մոլորին երբ սահմանումները խնդրոյ առարկայ կը դարձնեն: Մասնաւորաբար՝ երբ բոլոր սահմանումները կը մասնանշուին իբրեւ աստուածապետական իշխանութեան գործիքներ:

Վերջին կէտս հիմա՝ կը վերաբերի
իւստպիւրային եւ յաղանութեանական տե-
սիւններուն: Ինչ որ հոյակապ կը դառնի
մեր շուրջը գործող այս մեքենայութեան
մէջ՝ այն է, որ աստուածապետական իշ-
խանութիւնները իրենց գզրոցին մէջ եր-
կու թղթիկ կը պահեն, մէկը՝ կորստա-
բեր, միւսը՝ պահարար: Եւ այս երկու-
քին՝ կորուստին ու փրկութեան միջև
փոխարարներութիւնը այնպէս մը կար-
գադրուած է որ երկուքը ծխակաթօրէ-
շիրար կ'ամրոցջացնեն, ու իրենց տե-
րակտելի դուզաւորումով կը դառնան
բացարձակ: Սեպենք որ փորձք ըմբռնի
տեսական այդ անձկութիւնը, որով տե-
պազան կը գիմաւորուի: Սեպենք որ հե-
տեւելու չըլլաք «ճշմարիտ» մտածողու-
թեան, ինքնանապկումի եւ քառութեան
փուսակցական գիծին: Այն առե՛ն պիտի
անդրադառնաք, որ մեր ամբողջ հայ-
կակառութիւնը, իրասանութիւնը, հա-
կակառի գերօրջը, հաստատութիւնները եր-
կու լսանի շուրջ կը դառնան: Թիւ մէկ. ե-
թէ «չընենք» (ինչ որ ալ ըլլար մեր ընե-
լիքը), պիտի վերջնանք, ձուլուելով
խառն ամուսնութիւններու թաղի, Թուր-
քերուն դէմ չպայքարելով: Իսկ թիւ երկու-
եթէ «ընենք» եւ միայն իւստպիւր:

Ի՞նչ է իւտապիան : Վերադարձն է գլխի
Մայր Հայրենիք : Այս փէտին վրայ է որ
անկազարժ ստորուած ենք մեր միթարա-
նութիւնները կրկնելու, պաշտպանելու
Աստուք միաժամանակ եւ անբախտիկ վեր-
պոյժ՝ յայտնութենական եւ իւտապիական
միթարանութիւններ են : Զարմանալի եւ
թէ պահ մը մտածելու ըլլանք, այն է որ
մեր ճակատագրիւրը ուրիշ որեւէ ժողովուրդի
մը ճակատագրէն աւելի յայտնութենական
րան մը չունի : Ու նոյնիմանակ զէպի իւտապիան, պիտի
հանդիպինք նոյն պանդոյր մտաւորական-
ներուն, նոյն ինքայի գորգավանդներուն
նոյն, նոյն բարեկիրթ ուսուցիչներուն
նոյն աննկարագրիկ կեդրականներուն
Փորձ ունինք յայտնութենական արմատ-
խոնհոթեան հետ, իբրեւ հակերեսը իւ-
տապիայի հետապնդումին :

Fonds A.B.A.M



ՅԱՐԱՇ

ՄԻՏՔ ԵՒ ԱՐՈՒԵՍՏ

HARATCH

LE PREMIER QUOTIDIEN ARMENIEN EN EUROPE-FONDE EN 1925

83, RUE D'HAUTEVILLE — 75010 PARIS

DIRECTRICE: ARPIK MISSAKIAN

TEL.: 47. 70. 86. 60 — TELEX: HARATCH 280 868 F
C.C.P. PARIS 15069-82 E — 51027317 A R. C. PARIS

ԲԱԺԱՆՈՐԴԱԳՐՈՒԹԻՒՆ

Ֆ ր ա ն ս ա : Տար. 700 Ֆ. — Վեցամսեայ : 360 Ֆ.
Արտասահման : Տար. 1000 Ֆ. (ամեֆօրեայ առաքում)
850 Ֆ. (շարքաւան առաքում) — Հատը : 4,00 Ֆ.

63րդ ՏԱՐԻ — ԹԻՒ 16.721

Fondateur: SCHAVARCH MISSAKIAN

63° ANNÉE — No 16.721

ՓԵՄԻՆԻՉՄԸ

ԵՒ ՀԱՅ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹԻՒՆԸ

Հայ ընթերցողը կամ անձանթ է ֆէմինիսթ մտածումին, կամ վերապահութեամբ կը մօտենայ անոր, կամ ալ՝ քրմածաղով: Հայուն համար, եւ արդար ըլլալու համար, եթէ ֆէմինիզմը քիչ թէ շատ ընդունելի երեսակ մը ունի, այդ անոր պայթարն է ի խղիւր կիներու եւ այլերու հաւասարութեան, օրէնքի ստեղծմանն ու տնտեսական մարդկին մէջ: Առկէ անդին, ֆէմինիզմը կը վերաբերի վտանգի, եւ կամ կը նկատուի կոտորած, նոյնիսկ միասնական եւ թաղանթ կիներու յատուկ մօտեցում մը մտածումին եւ կեանքին, որ չի կրնար հետաքրքրել բնականոն, հաւասարակշիռ ընթերցողն ու մտածողը: Նման դիրքաւորում կ'անտեսէ ֆէմինիզմի յեղափոխական մղումը, որ չի բաւականանար գոյութիւն ունեցող ընկերային թատրոնին մէջ զեր ստանձնելով, այլ կ'ուզէ փոխել բեմը եւ բեմադրութեան օրէնքները, սկսելով սեռի հասկացողութենէն, եւ փոխել նաեւ ի միջի այլոց՝ գրականութեան, քննադատութեան եւ տեսութեան մարդերը, մանաւանդ համալսարաններէն ներս:

Եւ իբր մեկնակէտ կ'առնեմ այն ֆէմինիզմը՝ որ կը զարգանայ Ամերիկայի հըսկայ համալսարանական ցանցին մէջ, եւ որուն ամէնէն զօրաւոր յենակէտներն են գրականութեան եւ պատմութեան ճիւղերը, ապա՝ ընկերային գիտութիւններու գաղափար կրթականները եւ տիփաքմբները: Շնորհիւ կին տկարեմականներու թիւի աճումին, ֆէմինիզմի համապարփակ մօտեցումին, եւ սեռայինին հետ կապուած հարցերու կարեւորութեան մարդը եւ ընկերութիւնը ուսումնասիրող բոլոր մասնագիտութիւններուն համար, ֆէմինիզմը այսօր կը համարուի ամէնէն ուժեղագին եւ անդեմիտը այն հակումներէն եւ շարժումներէն, որոնք 1968-էն ի վեր յեղափոխեցին մարդկային գիտութիւններու մարդը: Այսօր, մարքայիմէն եւ յեղափոխական շարժումին ալ առկէ, ֆէմինիզմն է որ ասպարէզ կը կարգայ գրականութեան, քննադատութեան եւ տեսութեան դասական հասկացողութիւններուն: Իմ նպատակս է ներկայացնել ֆէմինիզմը, իբր տեսութիւն, եւ ապա Ջապէլ Նասիանի «Վերջին բաժակը» վիպակին հայանցիկ մէկ ընթերցումը կատարել ֆէմինիզմի թեւադրած ցուցմունքներուն հետեւելով:

Եթէ կարելի է բարդ շարժում մը կարգաւորել մը ներկայացնել, ամերիկեան ֆէմինիզմի պարագային այդ պիտի ըլլար Փրանսուէի Սիմոնը աը Պօլուարի «Երկրորդ Սեռ»ը գրեւն քաղուած խօսք մը, անգլերէնով, — «One is not born a woman»: Այս հաստատումին՝ որ «ոչ ոք կին չի ծնի» կը հետեւին մի քանի վարկածներ, — նախ, արուի եւ էգի միջեւ գտնուող ֆիզիքական անթիւտելի տարբերութիւնները չեն բաւարարէր, բացատրելու համար ընկերութեան մէջ հասունցած այդ մարդու մը եւ կնոջ մը միջեւ գանազանուող բոլոր տարբերութիւնները: Անոնք կը նկատուին կառուցուած տարբերութիւններ, որոնք, կ'արտադրուին երախայի ծնունդէն սկսող եւ ցմահ շարունակուող գիտակից եւ անգիտակից միջոցներու անդուլ եւ անպարար կիրարկումով: Լեզուն, արտայայտչական եւ ներկայացուցչական միջոցները (գիրք, ֆիլմ եւլն...) իրենց կարեւոր դերը ունին սեռայինացում ինքնութիւններու կազմաւորումին մէջ: Ընկերութեան մէջ կիրարկուող հասկացողական բոլոր միջոցները կը գործածուին, զրոյմելու եւ վաւերացնելու

համար սեռայինօրէն գանազանուած դադարներ եւ փորձառութիւններ, մէկ մասը յատուկ կազմուող արուին, միւսը՝ էգին, որ սահմանուած է կին ըլլալու: Ֆէմինիզմը կը մերժէ անձի, երկու սեռերու կերտումի այս ներկայ իրավիճակը, — չեղունք, ոչ միայն կին-անձ, այլ նաեւ այդ-անձերու հոգեբանութեան եւ մտածելակերպի ու վարուելակերպի կառուցումը, «արտադրութիւնը», կերտումը: Միւսմիտ չէ: Կ'ընդունի որ անձ ըստուածը միշտ ընկերային արտադրութիւն մըն է, «գործիւն» մը, որ «կը գործի» ֆիզիքական տարբերութիւններու հայթայթման էջերուն վրայ: Սակայն կը մերժէ այն նեղմիտ, յամա եւ սուր բաժանումները, երկուութիւնները, որոնք «տրզան» այսպէս, աղջիկը՝ «այնպէս», «այլեւ» չէ՛ր, այսպէս, կիները՝ այդպէս՝ դաստուրելով կաշկանդիչ կառույց մը կը պարտադրեն երկու սեռերուն ալ, մասնաւորաբար՝ կիներուն: Ֆէմինիզմը բազմաձև կատ պայքար մըն է, երկուութիւնները բազմապատկելու, սեռայինացումը քաթեկորինքու միջեւ տիրող պատնէշները կործանելու, այլն ու կինը, միասնականն ու տարբերասեռականը իրենց սահմանուած վանդակներէն եւ լուսանցքային դերերէն դուրս բերելու: Միաժամանակ, իր հանդանակն է նաեւ այն՝ թէ մարդկային մտքի իսկական կարողութիւնը ալ կաշկանդուած է, սեռայինացման ներքին օրէնքներէն:

Ահա այդ պայքարն է, որ կը գործէ գրականութեան հասկացողութեան մէջ ալ, 1970-էն ի վեր, Ամերիկայի մէջ: Նաեւ՝ այլուր: Սակայն քանի որ, ես ամերիկեան տկարեմական աշխարհի արտադրութիւնն եմ եւ միայն անոր քաշածանօթ, իմ ակնարկս պիտի սեւեռեմ անոր: Կը սկսիմ աւանդականացած հայկական մօտեցումով, պատմական ակնարկով:

1963-ին, Պէթթի Ֆրիտան, ամերիկացի հրեայ կին մը, որ բարձրորակ համալսարաններէն մէկը աւարտելէ ետք ամուսնացած էր, մի քանի դասակներ մեծցուցած ու բարեկեցիկ կեանք կ'ապրէր, չեղելով գոհ տանտիկինի դերէն, լոյս ընծայեց «Տճը Ֆէմինին Միութիւն» հաստիքը, նախկարապետը՝ ֆէմինիզմի վերադարձումին: Այն օրերուն պայթուցիկ նկատուող այս «պէսթ» — սէլլըր»ը այսօր կը թուի համեստ մերժում մը ըլլալ երկու տիրապետող վարկածներուն: Առաջին մերժումը վարկածը կը հաստատէր, թէ 1789-ի Փրանսիայի յեղափոխութենէն մինչեւ 1918 կիներու իրաւունքներուն համար մղուած պայքարները վերջապէս յաջողութեամբ պատկերացան երբ կիները քուէարկելու իրաւունք ստացան, երկրորդը՝ թէ 1945-էն ետք սկսած ամերիկեան տնտեսական ոսկեգարր բարեկեցիկ դասակարգի կիներուն համար օրհնութիւն մըն էր, եթէ անոնք ունէին տուն, գաւակեր, արդիական ամէն գործիք, հանգիստ եկամուտ, եւլն: Ըստ իս, այս վարկածներուն Ֆրիտան կողմէ մերժումը՝ պարզապէս ըստ պատկերացումի ընկերութեան մը մէջ «կանացի» սահմանումին ժխտումն էր: Ֆրիտան հաստատեց որ բարեկեցիկ կեանք մը վայելող կինը չուզէր միայն իր արգանդով արտադրել, այլ իր բոլոր ուժերով, որոնք հաւասար են այդ մարդուն ուժերուն, եւ սակայն որոնց շարունակելի արգիւնաւորել: Լաւ կահաւորուած տունէն դուրս գործունեայ ըլլալու իրաւունքին հաստատումն էր իր գործը:

Ֆրիտանի գործը նշմարուեցաւ, բայց չուտով կառուցեալ 1960-ական թուականներու այն աւելի մեծ պայքարին մէջ, որ մղուեցաւ ի խղիւր սեռ Ամերիկայիներու իրաւունքներուն, ապա՝ վիէթնամեան

պատերազմին դէմ: Այդ պայքարներուն թագքին շատ բան փոխուեցաւ, ի միջի այլոց՝ սեռային յարաբերութիւններու հանդէպ գոյութիւն ունեցող մտածելակերպը: Հակառակ անոր, որ կիները մեծ դեր խաղացին 1960-ական թուականներուն պայքարներուն մէջ, 1968-ին իսկ արդէն յստակ էր որ երկարամազ ու մօրուսաւոր ըմբոստ երիտասարդ այդ մարդը, իր հօր նման, կիներէն կ'սկընկալէր աշխույթիւն եւ օժանդակութիւն, ոչ՝ իսկական հաւասարութիւն: Հակապետական ու ժողովրդական այն մեծ շարժումին մէջ, որ տիրապետեց մեր կեանքին, 1960-ական թուականներուն, կիները սուրճ մը կը սպասարկէին, միւս, սակայն կեկալար դերերէ հեռու կը մընային, կրկին փաստելով մարդաբանութեան քանիցս փաստուած վարկածը, թէ՛ աւանդական բոլոր ընկերութիւններու մէջ, «կիները կը կազմակերպեն, այլեւ՝ կ'առաջնորդեն»:

Սակայն պայքարներու մէջ թրծուած կիներու նոր սերունդը չէր կրնար բաւարարուիլ նման վիճակով:

Գրեց՝
ԽԱՉԻԿ ԹԵՕԼԵՕԼԵԱՆ

Լարարուել նման վիճակով: 1968-ի վերջաւորութեան հանրային ժողովի մը ընթացքին պատմութեան առջեւ անանուն մնացած կին մը կը հարցնէ խմբակի ղեկավար այրերէն մէկուն, — «Գո՛ւ կարծիքովդ ի՞նչ է կիներու դերը, մեր շարժումին մէջ»: «Հորիզոնական» կը պատասխանէ ան, ինքնագոհ ժպիտով մը ակնարկելով ըմբոստ տարբերութեան սեռային ազատամտութեան:

Անշուշտ խօսք մը շարժում մը չի ստեղծեր: Սակայն անմիջապէս տարածուած այս խօսքը, եւ անոր համապատասխան հոգեվիճակը, 1969-ի սկիզբը արդէն սկսած էր բռնկեցնել նոր շարժում մը, կիներու որոշ խմբակներու անջատում, հակա — վիէթնամականներու շարքերուն մէջ իսկ որոշ մեկուսացում: Գոյացան consciousness-raising խմբակները, գիտակցութեան վերբերումի խմբակներ, եթէ կ'ուզէք, ուր կիներ, առանց այլերու ներկայութեան, կը խօսէին իրենց կեանքին ու տեսակէտներու մասին, — ինքնապատմութիւն, խոստովանութեան, հասարակաց ցաւերու եւ փորձառութիւններուն մասին գրողներու այս շրջանակները, անհատապէս արագութեամբ ստեղծեցին նոր մթնոլորտ մը, որուն մէջ շատեր սկսան տեսնել որ որոշ փորձառութիւններ այս կամ այն կնոջ անձնական կեանքի զօւլաւորութիւնները ըլլալէ հեռու են, — անոնք արդիւնք են ընկերութեան մէջ գոյութիւն ունեցող վարկածներու եւ մտային կառուցներու սխալեմաթիք կիրարկումին, որոնց պարտադրումը կը ստեղծէ «կանացի» ըստածը, սահմանումներու այն վանդակը՝ որուն մէջ ապրող իւրաքանչիւր կին կը կարծէր թէ իր ձախողութիւններուն, իր անձնական յանցանքներու արդիւնքն էր իր զօգոհութիւնը, մինչ իրականութիւնը այն էր որ կիներու հասարակաց փորձառութիւնն էր այն, արդիւնք՝ ընկերային կառույցի մը: Գիտակցութեան խմբակներու բազմապատկումը, 1969-էն 1970, մթնոլորտի մը պատրաստումին ամբողջացուցիչ քայլն էր: 1970-էն ետք, վիէթնամական պատերազմի դանդաղ աւարտը արտօնեց որ կիներու հարցը գրաւէ բեմը, եւ այդ օրէն ասդին՝ ան կը մնայ բեմին վրայ, ահա 17 տարի:

Ի՞նչ եղաւ ֆէմինիզմի դերը, գրականութեան եւ քննադատութեան մարդերուն մէջ: Առաջին նախաքայլերը օրագրային եւ ինքնակենսագրական գրութիւններու բազմապատկումն էր, — չըմոռնալ որ ինքնապատմումը, պատմութիւնը

մը միջոցաւ ինքնութեան թեքութիւն կառուցումը, Ջապէլ Նասիանի վաստակին առանցքներէն մէկն է, սակայն 1970-էն ետք բազմապատկուող ամերիկացի ինքնակենսագրական վէպ գրող կիները չըստեղծեցին մեծարժէք գործեր (թէեւ ու մանք կը հաւատան թէ Սիլվիա Փլաթհի գրութիւնները, այս սեռին մէջ, արժէքաւոր են): Այդ ինքնակենսագրական գրութիւններու իսկական դերը այն էր, որ հոգ պատրաստեցին: Սակայն, այդ հոգին վրայ ծաղկող առաջին հունար գուտ գրական գործ մը չէր, այլ՝ փորձադրութիւնը եւ քննադատութիւնը իրաւունք խառնող տղթորայի թէպ մը, Գուլտիա համալսարանի անգլերէնի տիփարթմանէն իր վարդապետական տիտղոսը ստացող կնոջ մը գրչէն, —Քէյթ Միլէթ, որուն «Մէքշուր Փոլիթիք» — «Սեռային Քաղաքականութիւնը» իբր առանձին հատոր լոյս տեսաւ 1970-ին:

Միլէթի գործին երկրորդ մասը արդի եւ ժամանակակից գրեթէ — դասականացած այդ գրողներու գործին ուսումնասիրութիւնն է: Իսկ առաջին եւ աւելի կարգացումը մասը՝ այդ ուսումնասիրութեան հիմքը պատրաստող տեսական աշխատանքն է: Հոն՝ Միլէթ կը քննէ Ֆրէյտայի հոգեբանական տեսութիւնը: Կը կրկնէ եւ աւելի սուր քննադատութեան կը վերածէ շատեց նշմարուած այն իրականութիւնը, որ Ֆրէյտայի տեսութիւնը, մարդկային ինքնութեան կազմութեան մասին, այդ մարդոց սեմաթիօ մըն է աւելի, ֆանթէզի մը՝ ուր կիները կը սահմանուին իբր անոնք՝ որոնք այդ չեն, որոնք չունին առնանդամ եւ ուրեմն ամբողջ ու կատարեալ չեն, որոնց համար այդ մարդը եւ անոր մարմնակազմութեան վրայ փոխաբերաբար հիմնուած խորհրդանիշ ֆալլօսը կը ներկայացնէ հեղինակութիւնը, երեւակայութեան եւ կեանքի գրեթէ բոլոր մարդերուն մէջ: Միլէթ այս աւանդականացած քննադատութիւնը կը սրէ, կ'ընդլայնէ, կը գետեղէ Ադամ — Եւայի պատումէն մինչեւ 20-րդ դար երկարող ու այդ մարդուն գերակայութիւնը յղացող պատմներու շարքին քովն ի վեր, ու կը սկսի գրականութեան վերնթերթումը: Գրականութիւնը, անոր համար եւ իրմէ ետք գրող ֆէմինիսթներուն համար, միայն արտացոլում է ընկերային իրականութեան, այլ նաեւ անոր մէջ տիրող յղացքներու կառուցման եւ վերանորոգման մէկ գործօնը, միւս արուեստներու եւ մշտնապէս կողմնակից: Այսպէս, երբ Տ. Հ. Լորենս իր իբր թէ յեղափոխական վէպին մէջ կը մերժէ Լորտ Զէթըրլի (եւ ուրեմն անգլիական բարձր դասակարգի խորհրդանիշ) անդամալուծութիւնը եւ սեռային անկարողութիւնը, ու կը պանծացնէ Լէյտի Զէթըրլիի գարթնող սեռայնութիւնը, այդ քննադատներ կը գովեն գերբը, իբր ջատագով թէ՛ այրերու, թէ՛ կիներու սեռային ու հոգեկան ազատագրումին: Միլէթ կ'որոշէ կերպով կը մերժէ նման դատում, եւ ջանքալիւզ վերլուծումով մը կու գայ փաստելու որ գերբը կը ցուցնէ, նոյնիսկ կը կառուցէ անդրանցում մը՝ 19-րդ դարու ֆանթէզիէ մը 20-րդ դարու ֆանթէզիէ մը, երկուքն ալ՝ ա'յր մարդու ֆանթէզիներ, որոնք Լորենսի գրական տաղանդին շնորհիւ կը թուին համոզիչ: 19-րդ դարու անգլիական առնա-տիրապետական մօտեցումը կը նախընտրէ կին մը՝ անմեղ, անբիծ, տղէտ սեռային հարցերու մէջ, ցանկութիւն չգրացող, ամուսնութենէն ետք իսկ տեսակ մը կոյս: Քսաներորդ դարու յետ — պատերազմեան այրերու նախընտրութիւնն էր կին մը՝ սեռայնութեան ընդունակ, այդ մարդուն սեռային ցանկութիւնը ուրախ եւ գրկաբաց ընդունող, որ այդ մարդուն նախընտրած սեռային դաստիարակութիւնը ընդունելու պատրաստ էակ մըն էր, այսինքն՝ Լէյտի Զէթըրլին: Ճիշդ է, կ'ըսէ Միլէթ, որ կիները կը նախընտրեն Լէյտի Զէթըրլին, քան՝ 19-րդ դարու անսեռ կին հրեշտակները: Սակայն կը հաստատէ որ երկու

Fonds A.R.A.M

● ինքնութիւններն ալ հասարակական աշխարհայեցողութեան իրերայաջորդ սերունդներու սեռային նախընտրութիւններուն հայելիներն են, անոնց ներքին անապահովութիւնները եւ սեռային անվստահութիւնները ամբողջ յաւիտեական ստիպումներ։ Այս կիներուն շատ բան կրնայ արտօնուել, սակայն երբեք՝ իրենց նախընտրութիւնները, իրենց ինքնութիւնը եւ մանաւանդ սեռային ինքնութիւնը արտայայտել, ո՛ր մնաց իրենց համար հասարակութիւն պահանջել, սեռի եւ սիրոյ մէջ։

Այսօր, Միլիթի քննադատութիւնը նախնական ու պարզօրէն կը համարուի, աւելի բոլորք մը՝ քան հասուն գործ։ Այսպէս՝ ան կը կարգացուի ինչպէս մենք այսօր Արտիստի Վերք Հայաստանին կը կարգանք, - իր սրտակեղեք սակայն միաժամ արդիւնքը վիպագրական արժեքներ ներկայանալու հասկացողութեան։ Այս է թերեւս դերը, որ կը սահմանուի առաջին խորաններուն, ուսմանը, արուեստի եւ քննադատութեան մարդերուն մէջ։ Անտիպոէի է սակայն Միլիթի գործին դերը, եւ մինչեւ այսօր ալ ինծի շատ դիպուկ կը թուին անոր քննադատութիւններէն ոմանք, քանի որ ոչ գրականութիւնը, ոչ ալ մասմէտիստները այնքան ալ մեծ յոռաշղթա մութիւններ արձանագրած են, այս մարդին մէջ։

Միլիթի գործերէն մինչեւ այսօր, 17 տարինքու ընթացքին իրագործուած ֆէմինիստ քննադատութիւնը անցաւ երեք միջոցաւ։ Բացարկուն համար, նախ կարեւոր է յիշել թէ որքան հաստատ հիմքերու վրայ գրուած էր համայնարաններու գրականութեան զարնթացքներու աշխատանքը։ Կոչուած կորիզը կամ «կանոն»ը, դասականացած վէպերու շարքը։ Անգլիէի մէջ կը սկսի, ըսենք, 1719-ին Ռոպինսոն Կրիսթի տպագրութեամբ։ 1719-էն 1970, դրուած տասնեակ հազարաւոր վէպերուն կէտը գտնէ կիներու գործն է։ Սակայն համարաբանի մէջ դասաւանդուող հարիւր դասականացած վէպերուն թերեւս ութ կամ տասը հատը կիներու գործն էր, 1970-ին։ Աւելին, անոնք կը մեկնաբանուէին իրր «կանոն» վէպը», «կիներու վէպը», սակայն միտները՝ ոչ, իրր «այրերու վէպը»։ Հէմինգուէյի գործը, օրինակ, որ մարմնացումն է այդ սեռի որոշ փանթըրներու, «վէպ» էր պարզապէս, մէկ մասնիկը վիպարուեստի ողնախնային, մինչ կին գրողներու վէպեր (Օսթըն, Էլիթ, Վիրճինիա Վուլֆ) կը մնային կողոսկր եւ ոչ ողնախնայ, քիչ մը դարձուցի՝ որքան ալ հետաքրքրական։

Ֆէմինիզմը եկաւ հաստատուելու որ կին գրողները եղած են այրատիրութեան գոհերը, իսկ դերերու մէջ կին հերոսուհիները եւ գերախաղացները՝ եղած են գահերը նոյն մտածումին, ընթերցող հասարակութեան մօտ։ «Ձո՛հ» ըլլալ, գրողի մը համար, կը նշանակէ մոռցուիլ եւ անտեսուիլ, ոչ տաղանդի բացակայութեան պատճառով, այլ՝ նոյնինքն կիւն ըլլալու, ուրեմն՝ անկարելի նկատուելու պատճառով։ Հսկայ մատնադրական աշխատանքի մը շնորհիւ պերդեցաւ անցեալը, վերականգնուելի սկսաւ կին գրողներու գործը, - վէպեր, քերթուածներ, օրագրեր, ինքնակենսագրութիւններ։ Այսօր, Անգլիոյ մէջ գոյութիւն ունի «վիրալի» հրատարակչական, որ միայն մոռցուած կին գրողներու գործերը թղթակազմ հրատարակելու եւ մատչելի ընելու աշխատանքին նուիրուած է։ Միաժամանակ, Ֆէմինիստ քննադատներ լծուեցան վերլուծական աշխատանքի, ուր ցոյց տուին թէ ինչպէս կիները, նոյնիսկ ամէնէն ծանօթ հերոսուհիները, կայարին կաշկանդուած կենսաբան, վր գոհանան քիչով, կ'ընդունին երջանկութիւն մը որ միայն իրենց սիրած այր մարդոց երջանկութիւնը ապահովելու մէջ կը կայանայ, եւլն։ Յետեւալ, վերլուծելով այր քննադատներուն գործերը, Ֆէմինիստ քննադատներ ցոյց տուին թէ անոնք սխալմամբիւր վերադիւր կ'անտեսեն

վէպերու կամ թատերախաղերու կին դերակատարներու տեսանկիւնն ու կարծիքները։ Եւ կամ, երբ այր քննադատները կ'ընդունին այդ կին գերակատարներու տեսանկէտները իրր ճշմարտութիւն, կ'ընդունին միայն ա'յն կին տիպաները՝ որոնք որովայնախօսի պուպրիկներ են, խօսակները միայն՝ այր մարդոց եւ տիրող մտածելակերպին։ Մինչեւ այսօր ալ կան կին քննադատներ, որոնք յաջող կերպով կը կիրարկեն այս մօտեցումով վերլուծումներ։ Եթէ երբեմն միաժամ կը համարուի նման վերլուծումի կոպիտ կերակրումը, պատճառը այն է որ այր եւ կին տիպար (նկարաչիւր, գործօն անձ, ֆարաֆէր)՝ երբ կը ստեղծուին ու կը գործեն արուեստի մէջ, լեզուակերտ, բառակերտ միաւորներ են։ Ֆէմինիստ քննադատներ երբեմն կը մոռնան սա կէտը, եւ այնպէս մը կը խօսին՝ որ կարծես իրենց ընկերութեան մէջ չնոց էակներու կ'ակնարկեն։

Սակայն հակառակ այս խոցելի կէտին, այն Ֆէմինիստ քննադատութիւնը՝ որ քիչ մը պարզօրէն ձեռով վէպի մը մէջ գոհուող կին տիպարը կը նոյնացնէ կեանքի, ընկերութեան, իրականութեան մէջ գոհուող կին էակներու հետ, մնաց զօրաւոր, մօտ տասնամեակ մը։ Կին տիպարը գոհ կամ պուպրիկ նկատող այս մօտեցումին յաջորդեց հանգրուան մը, ուր Ֆէմինիստ ընթերցողը կը փնտէր լրբոստ կիներ, գիմարող կիներ, կը պանծացնէր կիներ, որոնք սպանաւիթ կը թուէին այր մարդուն, եւ որ իր կարգին յաճախ «խենթ» կամ «պոռնիկ» կը որակէր այրատիրութեան դիմադրող կիներ։ Այս հանգրուանին փնտռուեցան ինքնավստահ, անկախ կիներ՝ որոնք կը մերժէին ընդունիլ հրէշտակի, ծառայի, սեռային առարկայի կամ տանտիկինի դերերը, երբեմն՝ յաջողելով, յաճախ՝ ի դին մահով, անձնապաշտութեան, յաճախ՝ մտակորոյն ըլլալով։ Այս շրջանին է նաեւ որ կին միտաբանական սկսաւ մեկնաբանուիլ իրր գիմարող ֆիկիւր մը, գրող Կէթրին Սթայնի նման, դէմք մը՝ որ կը կերտէ իր ինքնութիւնը, մերժելով այրի սեռականութիւնը, սակայն առանց մերժելու սէրը եւ սեռը, մինչ միջնադարու մեծ այրապետները, որոնք անկասկած կերտած էին անկախ ինքնութիւն մը, ստիպուած էին հրաժարիլ սեռայինէն, ինչ որ անշուշտ անընդունելի գոհողութիւն մըն է, արդի Ֆէմինիստին համար։

Ներկային, կը գտնուինք հանգրուանի մը մէջ, ուր առանձնաշնորհալ է կին - այր երկխօսութեան, հասարակութեան փնտռուելը, գտնէ՝ հակադարձ իրեացդեցութեան մը հետքերը։ Կը մերժուին քիչէներ, - կիներ՝ կոյս վրա պոռնիկ, մայրը՝ իրր ստիք կամ ֆաթրէշըն ըսպանացող վճուկ, եւլն։ Վիրճինիա Վուլֆի «Տիկին Տալլուէյ»-ը եւ «Թու աճը Լայնթուս»-ը ձէյն էյրը, Էլիթի Տօրօթէյն, երբեմն՝ ձոյսի Մօլլի Պլումը հերոսուհիներն են այս ժանրի քննադատութեան, որ միաժամանակ մօտէն կը հետեւի կին գրողներու նոր գործերուն, կը չեփորէ անոնք՝ որոնց մէջ կինը այր մարդուն հասարակ եւ անոր չափ անկախ եւ ինքնապարտադրող դեր ունի, անկողնէն՝ պրաստեանակ, կենսաբան բոլոր մարդերուն մէջ անխորի։

Ամփոփեմ այս ակնարկը, ընդգծելով որ երեք հանգրուաններէն իւրաքանչիւրը - գոհի, գիմարողի, հասարակ փնտռուելը կը բնորոշուին երեք տարբեր ճիւղերով, ա. մատնադրական, ուր կորուսեալ, ուրաջուած, մոռցուած կամ անտեսուած անցեալ մը կը փնտռուի։ Մեր հայկական իրականութեան մէջ չեմ գիտեր թէ որքան մեծ է թիւը մոռցուած կին գրողներու։ Երբեմն ինծի այնպէս կը թուի թէ մեր անցեալի՝ կին գրողը հագուազուտ երեւոյթ մը ըլլալով, կը յիշուի, թէ նոյնիսկ արհամարհուի։ Վերջին երկու տարիներուն, Վահէ Օշական, Ապարէլի իր սիւնակներով անդադարձաւ 19-րդ դարու մի քանի կին գրողներու, որոնց անուններն ու գործերը անձնօթ էին ու կը մնան ինծի։ Հայաստանն ալ, կ'ենթադրեմ, ունի աղբիւրները նման աշխատանք մը տանելու։

Երկրորդ ճիւղը, որ կը բնորոշէ արդի Ֆէմինիզմի բոլոր հանգրուանները, եւ որ կը պակսի մեր մօտ, վերաքննական, վերլուծական, վերքնթերցումի աշխատանքն է, որ անցեալի ու ներկայի դասականացուած թէ նախնական գործերը կը գնէ, ցոյց տալու համար թէ ինչպէս Ֆէմինիստ մտածումի ստորոգումներն են ներմուծուած կը ձուլացնէ, կը բարդացնէ, յաճախ կը փոխէ եւ երբեմն կը յեղափոխուի - փոխ - է այդ գործերուն մեկնաբանութիւնը, անոնց վերագրուած

իմաստը։ Այդ է որ կ'ուզեմ ընել ես, այսօր, Եսայեանի մասին։

Երրորդ ճիւղը՝ կին գրողներու կողմէ կը կատարուի։ Քաջալերուած, տիրող նոր մթնոլորտէն, բազմահարիւր կին գրողներ կ'արտադրեն անկեղծ ու անվախ գործեր, ուր խոստովանութիւն, բողոք, զայրոյթ եւ այրատիրութեան մերժումը կ'ընթանան գոլործաց, նոր տիպարներու ստեղծումին հետ։ Կը յորինուին այր թէ կին տիպարներ, որոնք կը փորձեն տարբեր ձևերով գիրար սիրել, հասկնալ, ապրիլ եւ երբեմն, իւթովիք մղումին յանձնուած, նոր աշխարհներ կերտել։ Այս մղումը թափանցած է ամէն կողմ, այնքան որ նոյնիսկ գիտա - ֆանթէզիական սեռին մէջ Ուրսուլա Լըկուինի եւ Ճոնանա Ռասի նման կիներ ապաւան կ'երացնէ Ֆէմինիստ տեսանկիւնէ։ Թէ որքան հազուադէպ է այս, մեր մօտ, ձեզի կը թողում որոշել։

Փակեմ, ընդգծելով որ նման ակնարկ, արդի գրական Ֆէմինիզմի, ստիպողաբար կ'անտեսէ վերջին տասնամեակի եւ իմ նկարագրած երրորդ հանգրուանին ընկերացող ամենաբարդ, միաժամանակ ամենանուրբ երանդը, այն՝ որ կը մերժէ այր թէ կին մարդու հաստատ ինքնութեան մը գաղափարը։ Ինքնութիւնը, ըստ այս շարժումին, յաւէտ խախուտ, շարժուն, փոխուելու հակամէտ բան մըն է։ Ըստ անոր, գրականութիւնը կը պատկերացնէ այրատիրութեան ճիւղը, մասնիկ մըն է այն ճիւղին, որ կը փորձէ հաստատ հիմքու վրայ դնել ինքնութիւնը։ Սակայն այրը ինքզինքին կրնայ տալ իր նախընտրած ինքնութիւնը եւ զայն օժտել անխախտութեամբ միայն թէ մերժէ իր եւ կնոջ ինքնութեան ճշմարտութիւնը, - այսինքն ինքնութիւններու իրերայաջորդ։

Այդ մերժումին արդիւնքն է կնոջ ուրիշացումը։ Կինը կը իբրածուի ուրիշին եւ տարբերին, կը տեսնուի իրր այն՝ որ այր է, կը կորսնցնէ իր փիւսփիսիքէն, իր յատուկ իրականութիւնը, կը վերածուի հակադրութեան մը, կը տեսնուի իրր ոչ-այրը։ Այս մօտեցումը, որ կը բնորոշէ կինը, «քնութիւն» մը կը պարտադրէ անոր, կը ստեղծէ «յաւիտեական» էզը, այն յոյսով որ այդ կեղծիքը կը վաւերացնէ յաւիտեական այրը, ապա նաեւ կը մեկուտացնէ միասեռականը, զոյգասեռ կամ պալսէֆշալը (bisexual), Յիշօյսի փոխմարմնը, իրր անբնականոն, անօրէն։ Մինչդեռ, ըստ Ֆէմինիզմի այս ամէնէն յանդուգն ու բարդ ճիւղին, մարդ արարածին բնութիւնը, բնականը՝ սեռային անորոշութիւնն է, ամէն տեսակի հակումներու միատեղ, միաժամանակ գոյութիւնն է։ Մանուկը, արու թէ էգ, փոքրիկ այր մը կամ կին մը է։ Երբ ան դեռ չէ ձևաւորուած, կերտուած, զլթալուծւած ընկերային կարգերու կողմէ, արու մանուկը ունի այսպէս - կոչուած «իզական» դիմելու ու նախնորոշութիւններ ալ, իսկ էգ մանուկը՝ «սեռական» կոչուող նմանօրինակ գիծեր։ Այս հաստատումը թէ՛ սեռային նախընտրութիւններու մասին է, թէ՛ ալ՝ մշակութային։ Սակայն ընկերութեան մէջ, այրը եւ այրատիրութիւնը, մտահոգ՝ զուտ առնականութեան մը փնտռուելով, արու մանուկին մօտ թէ իրենց իրենց մօտ կը ժխտեն, կը մերժեն իզականը, կը փորձեն ջնջել դանոնը։ Պիտի տեսնենք ինչ գեր ունի այս բոլորը՝ Եսայեանի գործի մեկնաբանութեան մէջ։

Չապէլ Եսայեան ծնած է 1878-ին եւ մեռած, հաւանաբար, 1943-ին, ստալինեան կուրակին մէջ։ «Ձո՛հ դարձաւ անհատի պաշտամունքին, երբ լի էր ստեղծագործական կարելիութիւններով», ինչպէս կ'ըսէ իր սովետահայ կենսագիրը։ Իր առաջին վերլուծական հրատարակած է 17 տարեկանին, եւ զօրաւոր թափով ստեղծագործած է ամբողջ 40 տարի, 1895-էն 1935, Պոլսոյ, Եւրոպայի եւ, հայրենադարձութենէն ետք, Սորբոն։ Հայաստանի մէջ։ Իր վաստակի առաջին հանգրուանը 1895 - 1915 շրջանին լոյս կը տեսնէ, երբ Պոլսոյ մէջ Մարտի Տիւնարէն ետք երեւան եկած էին ու կը գործէին ուրիշ կին գրողներ, - Սիպիլ, Չարուհի Գալեմբերեան, Արշակունի Թէոփիկ, Հայկանոյշ Մառք, ապա՝ Մանիկ Պէրպէրեան, Հեւրանոյշ Արշակեան, եւլն։ Սիկըրէն, կը նշմարուի որ Եսայեան տարբեր է միւսներէն, հեռու կը մնայ անոնց զգացական մօտեցումէն եւ կամ շատ հրապարակազրային եւ բարոյախօսական գիրքաւորումներէն։ 1907-ին, Բիւզանդիոն թերթին մէջ, աղբիւրի քննադատ Արտաշէս Յարութիւնեան կը գրէ որ միւս կին

գրողները «ամէնքն ալ իրարու հետ կը փոխուին, վասնզի ամէնքն ալ Սիպիլի պատկերը կը կապեն»։ Տարբեր կը զգնէ Եսայեանը, հակառակ որոշ գործերու մէջ զանուցող «երազակտ, թախալիք» երանգին։ Կին թէ այր, այլ քննադատներ համաձայն են։ Տիկին Հայկանոյշ Մառք կ'ողբորուի, Եսայեանը կ'որակէ «չքնաղ հանձար մը, փայլուն, ակնաւորի սեւ աղամանդ մը, որուն արուեստագէտ գրականութիւնը հպարտ կ'ընէ զի՛ն կին ծնած ըլլալու համար» (Բիւզանդիոն, 1907, թիւ 3, էջ 82)։ Բայց Արամ Անտոնեանէն, Պոլսոյ միւս հրապարակադիր - քննադատները չեն անտեսեր Եսայեանի գործը, եւ նոյնիսկ Սնէ Զիթէ - Սարաֆի ու Ենոյզ Արմէնի 1942-ին, Յակոբ Օշական կը գրէ թէ Եսայեան «արեւմտահայ վէպին ամէնէն մեծ գէմբերէն է, եթէ ոչ ամէնէն մեծը»։

Այլ խօսքով, հայ Ֆէմինիստ մը պիտի չկարենայ բողոքել թէ Եսայեան անտեսուած էր, երբ կ'ապրէր։ Մահէն ետք թերեւս Սիպիլը մի քանի տարի անտեսեց զինք, սակայն վերջին տասնամեակին մանաւանդ, իր գործերը, մասնաւորաբար «Միլիթանոսի պարտէզները», յաճախ ուղարկութեան սեւեռակէտ գործան։ Դեռ նոր լոյս տեսած գիրք մը, Եսայիկ Տասնապետեանի «Վերածննդի էջեր» (Պէրպէթ, Տպ. Երեւանի, 1987), կը պարունակէ անոր մասին չորս գրութիւն, որոնք կ'ընդգծեն «Վերջին րաւակը»։ «Միլիթանոսի պարտէզները»-ն «Արդիւնք»ի կարեւորութիւնը, մեր վէպի արժեւորման համար։ Հայրը, ուրեմն, անտեսուած կամ չգնահատուած գրող մը վերաթեւորումը չէ, այլ անոր վաստակի մեկնաբանութեան տարբեր, ֆէմինիզմէն ազդուած ուղղութիւն մը տալ է, բան մէջ, որ չէ կատարուած Հայաստանի մէջ, կամ Տասնապետեանի կողմէ։ Անշուշտ թէ Հայաստանի, թէ Սիպիլի քննադատները կ'ակնարկեն Եսայեանի Ֆէմինիզմին, սակայն նման ակնարկներ կը տեսնուին անոր հրապարակագրութեան վրայ, - «Մասնաւորաբար նրան խիստ զբաղեցնում էր Ֆէմինիզմը, կնոջ ազատագրութեան, հասարակական վիճակի հարցը», կը գրէ սովետահայ մասնագէտ մը, նշելով Եսայեանի «Վերջին հարցը», «Նոր կիներ», «Մեր կիները» եւ այլ յօդուածներ, բոլորն ալ հրատարակուած Պոլսոյ «Մարտի»-ին մէջ, 1903-ին, որոնք յաջողեցան յուզել օրուան հանրութիւնը։

Հետաքրքրական է սակայն որ մեր քննադատական աւանդութեան մէջ նման բնութագրում ընդհանրապէս կը վերապահուի Եսայեանի հրատարակչական եւ ոչ-գրական արձակին։ Երբ կը դանաչ գրականին, կը հանդիպենք դասականացած գրական արժեւորումներու, որոնք ունին կրկնուող պատկերներ եւ ներքին կառոյց մը։ Նախ կայ այն տարածուած հաստատումը թէ Պոլսահայ կին գրողներ սովորաբար «ինքնատիւ չեն, յուսին ազգային նկարագիր, եւ դուրս կ'ապրեն է գանոնը չփոխել ֆրանսացի դրողներուն հետ» (Բիւզանդի Քէյքեան, Բիւզանդիոն, 1908, էջ 109)։ Եսայեան կը հակաձայն այս մեղադրանքին, հաստատելով որ բոլոր պոլսահայ գրականութեան կը պակսի ինքնատիպութիւն, քանի որ թէ՛ այրերու, թէ՛ կիներու գրածին վրայ հաւասարապէս ծանր կը կշռէ Թրանսայի աղբիւրութիւնը (Մարտի, 1904, թիւ 8, էջ 65)։

Ինչո՞ւ մէջերէն նման տողեր։ Վերջապէս անձնօթ չենք այսպիսի ամբաստանութիւններու։ Գիտենք որ երբ մեր դրանք հասարակութիւնը քիչ մը շատ րաւ ու յանկարծ ինքզինքը կը գտնէ նորաձեւ կամ նորանիւթ գրութեան մը առկէ, «Փրանսալիք», «օտարամիտ» հակառակ միկը՝ բառերը դիւրաւ կը հոսին գրիչներէ։ Վկայ, ի միջի այլոց, Պրոտնի աշխատանքին դուրս ընդունելութիւնը սկզբնական շրջանին, ինչպէս անիկ քիչ մը առաջ՝ Վահէ Օշականի որոշ գրութեան ընդունելութիւնը։ Սակայն հետաքրքրականը, Եսայեանի պարզապէս սա է, - նախ՝ որ ինք այդ ամբաստանութեան աւելի արժանի չէ քան նոյն ընթացիկ ուրիշ գրողներ, որոնք զբաղած են Թրանսայիներու գործերը թարգմանելու, յատկապէս՝ «Ենտեղացնելով»։ Եւ երկրորդ, յատկապէս՝ Վահէ Օշականի որոշ գրութեան մը հասցէին կ'ուղղուի։ Մեր մօտ, որոյ մը հասցէին կ'ուղղուի։ Մեր մօտ, վերածուին այս ամբաստանութեան թիւրախներուն, սակայն հարկ է աւելցնել - ոչ միայն մեր մօտ։ Գոնէ Պոլսահայ



derrière m'enlaçant des bras pour tenir les rennes. Nous ne l'avons jamais fait.

— Continue.

— Je me demande si je n'ai pas voulu concourir à réparer cette injustice. Nous n'avions plus ni cheval, ni rennes, ni terre à parcourir. Cette ruine fût le moyen de corriger cette mauvaise donne.

Quand je pense à tout le concours de circonstances nécessaire pour en arriver là. Je me dis que c'est un peu une histoire de fou — une bonne histoire — comme une obsession du destin.

A ma sortie du collège arménien il m'aura fallu rencontrer Paul Lagriffoul, le fils du sculpteur, grand prix de Rome, qui enseignait aux Beaux-Arts avec Belmondo, le père de l'acteur. Deux sculpteurs bien méconnus et pourtant d'une grande qualité. Paul voulait faire Architecture. C'était mon vœu que je ne croyais plus pouvoir aborder, m'étant dirigé en philo pour aller au journalisme, autre feu secret et qui au fond me correspondait peut-être mieux. Paul m'a fait entrer aux Beaux-Arts plus rapidement que je ne le croyais possible sans le bac, par cet examen que j'avais préparé pour ne pas le laisser seul et que nous avons réussi tous les deux. Equivalence qui ouvrait l'architecture aux non étudiants, voie qui n'existe plus aujourd'hui. Premier jalon pour arriver en Provence.

C'est aux Beaux-Arts que je rencontrais Elisabeth Pourselle, d'une famille de musiciens. Elle vivait au début de la rue de Rennes. J'étais amoureux d'elle, qui représentait tout ce que je croyais ne pas pouvoir posséder: une tradition familiale, une aisance financière, être serein et intégré. Je vivais dans le vingtième arrondissement, je me sentais démun, inférieur à elle. C'est d'ailleurs ce sentiment qui a failli faire capoter le deuxième jalon de ce parcours.

Un jour elle me propose, pour gagner un peu d'argent de poche, d'aller travailler à déménager des livres chez un ami de leur famille l'éditeur Robert Lorem. Il s'installait en Provence. Je m'en souviens très nettement. J'étais blessé. Pas question pour elle d'y aller. Elle pensait me rendre service, moi qui en avais besoin.

— Tu ne m'a jamais raconté cette histoire avec ce côté blessant pour toi.

— J'en parlais pas. C'était étouffé. Paul, mon ami étudiant en architecture, que je conviais me dit que c'était une très bonne opportunité. Nous y allâmes tous deux. Robert Lorem nous accueillit très gentiment. Le père Lecourt était là et sautillait entre les cartons. Nous passâmes deux bonnes journées, et revînmes chargés de livres. Robert avait poussé la délicatesse en nous invitant à midi au restaurant, un italien, qui tenait une fort bonne table. C'est à cette table, devant une belle nappe blanche couverte d'antipasti que le destin est venu jouer avec moi.

Robert nous parla de sa nouvelle installation en haute provence.

Il dit aussi qu'il restait quelques maisons abandonnées et que ce n'était pas cher. Il parla entre autres d'une maison «Les amandiers» et du château de Tordeau. Il nous laissa son téléphone, nous invitant à venir le voir pendant l'été, qui était proche, nous étions en juin.

— Le château dont tu parles c'est celui de la route de Lure. Il n'y a qu'un tas de pierres et quelques ruines.

— Oui mais je ne le savais pas. Je n'allais même pas le voir quand j'arrivais ici début juillet. Je m'en souviendrais toute ma vie, comme d'hier. J'arrivais à Manosque à midi. Il faisait grand soleil, chaud et sec. Il ne faut pas plus d'une demi-heure pour arriver chez les Lorem. La traversée du «désert de Sillance» tel qu'il est justement surnommé fut un choc visuel et émotionnel comme je n'en avais pas reçu depuis la beauté grecque l'an d'avant.

La lumière et le ciel semblaient descendre lentement dans un assourdissant tintamare de cigales.

L'accueil de Robert et Olga fut très amical. Il m'indiqua comment rejoindre les «ruines», me donna une bouteille de vin frais, du pain et du saucisson. Nous devions nous revoir le soir.

— Tu t'es décidé tout de suite.

— Oui. Je veux d'abord en revenir à la découverte récente que j'ai faite, et essayer de te faire découvrir à quel point j'ai été emporté sans très bien m'en rendre compte.

La première maison était la grange du bois. Trop en ruine, inhabitable rapidement à mes yeux et trop grande. Le site en était pourtant fort beau. Puis ayant perdu le chemin, je roulais à travers champs quand je vis le côté ouest des «amandiers». Le pigeonnier, la grange et un mur de clôture se composaient admirablement sur une pente douce vers le sud. Je grimpais sur le plus haut mur et contemplais d'en haut cet amas de ronces et de murs sans toit, les deux mains plantées dans les poches.

Du haut de mes vingt ans il s'est passé quelque chose. Est-ce l'intimité du lieu avec cette petite cour intérieure ? Est-ce que quelqu'un d'autre a décidé pour moi que c'était ici, que c'était possible ? De quoi s'agissait-il ? Je n'en savais trop rien mais la décision était prise. Une soudure secrète s'est faite avec notre histoire, nos antécédents dont j'estimais mal le poids et la force à cette époque.

En fait il s'est agit ici, pour moi, sans le savoir consciemment, de nous venger. Sans violence, d'une façon positive, en travaillant avec nos faibles moyens, avec joie et amour, je nous sentais sans limite. Nous pouvions tout entreprendre, tout réussir. Ce n'était que justice. Nous récupérons notre dû: un centre, un lieu, une continuité.

Souvent tu t'en souviens, je pense à ton père, Dédé ici, et toi aussi tu me dis le voir.

— Oui. Il en aurait fait un paradis. Tu le fais à sa place. C'était un constructeur comme toi. Pas moi. Sans toi nous ne serions pas là. Je me suis réfugié en moi, dans ma peinture, dans mes bouquins. Mon pays ce sont mes amis. Mon pays c'est là où je suis bien avec les gens que j'aime. La patrie c'est une connerie qui sert à envoyer de pauvres types au front pour se faire tuer, je l'ai vu en 40. Ici je suis chez moi, c'est mon pays intérieur.

C'est curieux ce que tu dis. Ce besoin de vengeance — toute paisible et intérieure pour ta part — aurait sauté deux générations ?

— Je découvre cette continuité familiale depuis peu. Tu n'as rien fait d'intentionnel pour me faire agir comme ça. Non. C'est simplement l'héritage de notre patrimoine à nous. C'est notre histoire. Elle conduit, elle dirige notre vie. Je n'y peux rien. Crois-tu qu'il serait mieux de se révolter, de couper les ponts.

— Non, se laver le cerveau serait de la torture. Ce que tu viens de raconter c'est comme un arbre mort. On croit qu'il est mort. Il y a sa carcasse noire, vaincue par le temps, la foudre, ou le feu et puis un jour sans que personne ne l'attende il y a, à côté une petite tige qui sort et refléurit. Il y a eu tout un travail souterrain et nécessaire. La vie s'est enfouie dans les racines du vieil arbre que l'on croyait mort, mais il ne l'était pas, et tout recommence. Quelle merveilleuse histoire que la vie, toujours renouvelée ! Quel mystère toujours neuf !

— Aussi étrange que cela puisse paraître je découvre ces temps-ci qu'il y a une continuité en fait. Continuité avec un passé que je connais bien mal. Où étaient ces terres en Anatolie, à qui étaient-elles ?

— C'était à Bardizak, le village familial de papa. Cela lui venait de sa mère. Il était l'unique héritier de toute une dynastie. Il ne travaillait pas la terre lui-même. Il était maître charpentier. Il avait des Lazes, une petite race qui vivait au nord sur le bord de la mer noire, pour métayers. L'argent allait à sa mère.

Au retour, après la déportation organisée par les Turcs pendant la guerre de 1914 toutes ces petites gens qui vivaient sur ces terres se sont ragaillardies et ont dit: «c'est à nous». Il n'y avait pas grand chose à dire pour ses droits après ce qui c'était passé. Ainsi tout est parti. Il fallait une journée à dos de cheval pour faire le tour de ses terres entre Bardizak et Ovjadjik. Cela lui venait de ses ancêtres et c'est pour cela que papa pleurait. Il disait: «ils m'ont tout piqué ces fils de ... » Der Hagopian en parle dans son bouquin.

— Et les quatre cents bêtes à cornes ?

— Ça, c'est à Ovjadjik. Araxi avait amené en dot ses terres sur lesquelles il y avait déjà un troupeau, et papa en avait acheté d'autres. Soit cela se passait avec l'argent qu'il gagnait, soit les gens le payait en nature et ainsi il accroissait le troupeau. Sur ses terres il plantait aussi du tabac, du blé, du maïs. Il aimait bien le tabac. A Noisy plus tard il continuait à en planter bien que ce soit interdit. Grâce à ça, pendant la guerre de 40 il a toujours pu fumer.

Il avait aussi plusieurs maisons sur ses terres.

— Il devait avoir dans les trente cinq ans quand il a tout perdu ?

— Oui à peu près.

— Et le mariage de Dédé, c'est une drôle d'histoire ça ! j'aimerais que tu me la racontes encore une fois pour bien l'enregistrer.

— C'est chouette ça. C'est tout simple. Elle lui a plu. Araxi avait dans les treize ans. Il a du la voir dans la rue jouer pendant qu'il construisait à Ovjadjik. C'était une gamine. Il a du faire sa demande. Pas directement je crois, il fallait un intermédiaire qui fasse boire grand père. Je ne connais pas la coutume exacte, mais enfin il y avait un usage à respecter. Ce qu'il avait dû faire.

Grand père avait dit: «il travaille comme un Ech — un âne — je ne l'ai jamais vu au café, il ne sait pas boire, je ne l'ai jamais entendu chanter: il ne sait pas vivre. Pas question d'un SOUFOU avant l'âge dans ma famille». On disait soufou d'un type qui joue le sage avant d'avoir vécu.

Eva ne voyait pas pareil. Elle disait: «AGHEG É, c'est bien, il apportera un peu d'argent à la maison, la petite n'aura pas de soucis à se faire». Parce que bien entendu il fallait qu'ils vivent à la maison des parents. Grand père a dit: «Non. Elle est trop petite. Il n'a qu'à attendre».

Cela ne convenait pas tellement à papa. Au village il y avait une bande de hooligans dont le chef était Donig. Des viveurs qui piccolaient dur. Papa est allé les voir, certainement sur un conseil qu'il avait reçu. Ils ont passé un marché. Donig devait faire courir le bruit qu'il avait reçu l'ordre d'enlever avec ses gars la petite pour Honnig. Ensuite papa devait s'enfuir et aller vivre dans un autre pays avec la petite et le bruit courait qu'il avait assez d'argent pour le faire. Tu parles !

Papken me regarda les yeux plissés. Nous riâmes de bon cœur.

— Ils sont allés dire ça à Eva ?

— Non. C'était inutile. Ils en ont parlé dans les cafés. Tout le village l'a su. Ils ont eu tous les moyens de faire courir le bruit. Pour les payer, papa leur a offert deux moutons à la broche et de quoi boire pendant plusieurs nuits.

Grand père n'a pas eu peur. Cela m'aurait étonné de lui. Non. Il a compris. Il a dit à sa femme: «Il fait bien les choses. Ça va. Il est vraiment amoureux».

Après ils ont été d'accord assez vite.

— Quel âge avait Dédé ?

— Je sais pas. Yeprem m'a dit la dernière fois que ça dépendait des jours. De temps en temps il était vieux, il reculait sa date de naissance. D'autres jours il était jeune. S'il est bien mort à quatre vingt deux ans, il devait avoir trente ans à son mariage, plus ou moins.

— Et le mariage ?

— Une fête à tout casser. Tout le village était invité. Cela a duré des jours et des jours. On n'a plus idée de ça aujourd'hui.

— En fait je suis un peu déçu. Il ne l'a pas enlevée sur son cheval en la prenant dans la rue pendant qu'elle jouait en disparaissant dans un nuage de poussière. J'imaginais des palabres sans fin et une réconciliation ultérieure.

— Non. Il en a fait courir le bruit. Il ne l'aurait jamais osé. Il s'est installé à Ovjadjik. Il a construit une maison à côté de chez grand père, avec leur bénédiction, une maison dans laquelle je suis né.

Dédé était très connu comme constructeur avant son mariage. Les Turcs, les Tcherkesses venaient le chercher pour construire, même des minarets. Ils a commencé à l'âge de douze ans avec des Var-

bed — des maîtres — pour devenir charpentier.

— Je ne savais pas ça. Il a construit des minarets en bois ?

— Oui. Il était très coté. Il les construisait avec une plateforme en haut, tout en bois. Il lui arrivait même de faire le muezzin.

— Quoi ! Il faisait l'appel à la prière en turc ?

— Oui. Oui.

— Mais c'est incroyable. Pourquoi faisait-il ça ?

— Pour être bien vu. Il savait tous les chants, depuis tout jeune. C'était sa façon de se faire accepter.

— Il était un peu conformiste Dédé, non ?

— Oui. «C'est ça qui est bien, c'est ça qu'il faut faire» disait-il.

— Pareil avec Staline pour l'Arménie plus tard. Il pensait qu'il avait raison pour le bien des Arméniens.

— C'était un type simple, illettré, et respectueux. Celui qui avait le pouvoir ne pouvait pas l'avoir sans raison à ses yeux. Donc la raison était forcément de son côté.

— Et Mardig le grand père, lui n'était pas du tout conformiste. Au contraire !

— Complètement opposé.

— Toi tu a été un mélange des deux ?

— Moi j'ai été ... en fait j'avais la trouille de mon père: qu'est-ce qu'il me battait. Ça se faisait, ça se faisait pas. Il fallait obéir. Et pour grand père c'était ce qui ne se faisait pas qu'il fallait faire: la liberté.

— Tu es tout à fait ce côté double. D'une part sérieux, organisé, travailleur ne ménageant pas tes efforts, de l'autre complètement lâché parfois, bohème au fond, prenant la vie du bon côté.

— Tu dois avoir raison. D'un côté Dédé le maître charpentier, de l'autre Mardig, l'artiste troubadour. Je suis un peu les deux à ma façon.

— Qu'est-ce que tu préfères ? Ton côté Mardig ?

— Bien sûr.

— Alors pourquoi ne pas avoir mis en valeur ton côté qui semble plus naturel, plus riche ? Pourquoi ne pas avoir essayé de vivre de ton art ?

— Par manque d'une espèce de confiance en moi. Pas dans l'expression artistique, mais dans ma faculté de savoir comment m'y prendre dans ce monde, de lois et de règles que je ne connais pas. Et puis en revenant d'Allemagne après les camps, après les massacres de Belgique j'étais un autre. Je n'étais plus seul. Il y avait toi et maman, j'étais marié. J'ai dû trouver un métier pour faire vivre les miens.

— Mais peindre c'est un métier.

— Non. Ce n'est pas pareil. C'est incertain. Et puis pour peindre il faut être seul. Je n'ai jamais abandonné, mais ça ne pouvait plus être la priorité. C'est resté mon univers intime nécessaire pour m'exprimer.

— Il fallait pousser la peinture à la vente. Tu n'en avais pas envie. D'un côté je te comprends et t'approuve; tu penses que l'art, la beauté sont du domaine du don. Tu penses que la recherche de la vente nuit à la qualité de la création qui est une forme d'offrande et de célébration. D'un autre côté je regrette pour toi. Je pense que tu avais, tu as toujours, l'étoffe d'un vrai peintre de la féerie de la vie. Etre reconnu t'aurait gratifié.

Tu aurais eu besoin d'une Eva de la peinture, d'être protégé dans ton art comme tu l'avais été dans ton enfance par ta grand-mère. Tu n'a pas eu cette sécurité, ou le temps nécessaire pour la trouver. La guerre est venue pour tout broyer une fois de trop.

— Oui. J'étais cassé. La coupure de la guerre s'est ajoutée à celle de Venise, de la Grèce, et d'Asie-Mineure.

— Ce qui m'a toujours étonné c'est ton manque, semble-t-il total, d'amertume.

— L'amertume est une profonde erreur. C'est le signe d'une chose ou d'événements non digérés. Il faut savoir tout transformer...

— ... en miel pour les autres ?

— Tu commences à bien me connaître.

— Que veux-tu le miel ainsi fabriqué est un mystère attirant !

J.-P. BODOSSIAN



Փարիզ, Ապրիլ 15, 1988

25.- Վիեննայի Ֆիլհարմոնիկը

Դիլիբաֆու զմայլանք պիտի չըլլար հե-
տեղական համերգները զորս տուաւ
Վիեննայի ֆիլհարմոնիկը գերագանցօրէն
որակել՝ խորիմ ու չեղ չարք մը։
Ունկնդրութեան ինքնամփոփ պահէն
ետք՝ ինչ բան կը զանազանէ այս մէկը
կը խորհիք, նոյն կարգի դասուած միւս
ալլարհանուշակ նուագախումբերէն։

Ու առաջին հերթին կը զգացուի ան-
միկանօրէն յետնուած կեդրոնացու-
մը հնչողութեան մը տեսակարար, առանց
նուագախումբի գիշտուի նուագախումբի դուր-
միքներուն այլադան խմբաւորումներուն
միջեւ։ Լարայինները մնալով սակայն
անուր դասակարգը այդ հիանալի դիւ-
րահարող հնչականութեան։ Անոնցմով
է որ կարծէք միաբանութիւնը անթերի
կը զանայ, մնայուն պաշտօնութիւն մը
խորտով ընդհանուր երաժշտական ամե-
նայարմար միջոցորտին։ Իսկ բոլոր միւս-
ներն ալ ունին նոյն յօժար կամքն ու կա-
րողութիւնը հետեւելու անոնց, ընդուն-
ուելով անոնց՝ Գլաուսիօ Ապատոյի ամուր
լիցքով անձնատուր։ Վստահելի ճպտո
մը որ դիտէ ապրում ներարկել իր նուա-
զածներուն։ Յայտնի մեղապարկութիւն
մը գոյութիւն կ'առնէ իրենց միջեւ հե-
տեղհանէ, առաջին նօթէն մինչեւ վեր-
ջինը։

Այդպէս է որ Փարիզի երաժշտասէր-
ները ակնկալութիւնը ունեցան լսելու
Պէթհօլմէի բոլոր համանուագները, նա-
եւ բոլոր զանազան քոնչէրթոնները Մո-
րուցիօ Փոլինիի մեկնաբանութեամբ։ Ան-
րաժան երկու ընկերներ, որ ունին նոյն
երաժշտական հասկացողութիւնը այդ
գործերուն նկատմամբ։ Երկխօսութիւ-
նը կը հասնի իրենց մօտ իմաստալից մի-
ակ մեկնաբանութեան մը տարագիրն, ա-
ռանց նուագախումբի ամանցումի թէ յը-
ղացման թէ մասնագիտական գետնի
վրայ, երբեմն խիստ զիծերով։ Մար-
մարեայ չեղողութիւն մը կ'ապահովէ պո-
ծին։ Թերեւս անայլալ զանաւորու-
թեամբ։ Դո՛ւուր հասանելի պատուական
ամբողջութիւն մը սակայն կ'առնուի ան-
չափօք նուագախումբերու։ Նկատելի է նա-
եւ նոյն մտահոգութիւնը՝ լաւագոյնը տա-
լու, տեսակ մը պատասխանատուութեան
չահեկան զգացում՝ առաջին ջութակէն
սկսելով՝ բոլորին մօտ։

Փարիզի զնահատեց զիրենք անսակարկ
լաղճականօրէն, քննադատ թէ արուես-
տասէր։ Սակաւագէտ իրողութիւն։
Կէտ մը եւս։

Լսած ըլլալով Պէթհօլմէի սոյն զլուս-
գործները յիսունական թուականներուն
Վիեննայի ֆիլհարմոնիկէի ու Վիեննայի
ֆիլհարմոնիկէի մեկնաբանութեամբ, նոյնքան
սպաւորելի եւ նոյնքան համոզելի ոճով
ստիպուեցաւ ընդունիլ առանց որոշ ընտ-
րութեան, թէ «Ժամանակը» կրնայ որո-
շապէս փոխել մեկնաբանութեան տեսա-
կարար կերպը, գործին յղացման ձեւը
կրկնաւորին տեսանկիւնէն։ Օրինակ մը։
Ութերորդ համաշխարհային պատերազմի
մեղեդիները, — քանի մը չափ ետք
մեղեդիները ուղղութիւն եւ իմաստ տուող
շնորհ կան։ Ստիպողական։ Բոլոր մեկ-
նաբաններն ալ կը յարգեն։ Ապաւստ ալ
չեղանց։ Սա տարբերութեամբ։ Մինչ

ԳՐԻԳՈՐ ՀԱՄԲԱՐՁՈՒՄԵԱՆ

ԲԱԼԵԻՏՈՍՔՐՈՓ

արուեստների մը օրագրէն

Ֆուրթիկէնկէր օդին մէջ լայն տրամագի-
ծով կիսաշրջանակ մը կը բոլորէր երկու
ձեռքերով, Ապաւստ հագիւ ժամանակ կը
դանէր ալ ձեռքը դէպի յառաջ բարձրա-
ցնելու։ Նոյն էր նպատակը։ Աւելի արա-
գօրէն բարձրացանք։ Կարծէք վերանա-
լով՝ պուցէ նուազ խորհրդաւոր կերպով
սակայն։

Ընդհանրապէս՝ տարբեր էր նաեւ հնչո-
ղութիւնը, տարբեր էր նախատեսելու
կերպը, ենթամասերուն արագութիւննե-
րը եւ յաճախ չեղանքուն կշիռն ու գոյ-
ները։ Ուրիշ՝ տարբերութիւնը երաժշ-
տական միջոցորտին։

Յիշուած օրինակին մէջ՝ երբ ֆուրթ-
իկէնկէր գուրթ խնջոյքի մը ետեւեղը
կ'ապահովէր, Ապաւստ ռազմական յաղ-
թանակի մը միջոցորտը կը ստեղծէր։

Ու հաւանաբար մեծ ստեղծագործու-
թիւնները հանձնարեցին, պէտք ունենան
այդ մեկնաբանական ձեւափոխումնե-
րուն, որպէսզի երկնական մարդոց խն-
դուքն ու ողբը լմանելի ու հանձնելի
դառնան այսօրուան սերունդին։

Գտնէ հոն ամէն սերունդ իր տեսնել
ուզածը։ Որոշողները։ Իր ըմբռ-
նած ձեւով։ Ամբողջական համերգներ։
Բոլորն ալ։

26.- Գանձան ու սիսանը

Սիւրալի գուգադիպութեամբ՝ գանձանին
էր վիճակած տիտանին ներկայացումը։

Գանձան ըլլալով փոքր բլիթ մը երաժշ-
տական՝ Գաթրա որակուած՝ իսկ «Տի-
տանը» Կուրթալ Մահլէիի առաջին հա-
մանուագը։

Իր այս նոր տարագրով Տիտանը կու գար
մուտք գործել զանալի երգացանկէն այդ
օր, երիտասարդ Փրանսացի երգահան
Մարք Օլիվիէ Տիւիէիի ձեւափոխումով։
Ժողովրդական առաջին ունկնդրութիւ-
նը գրեթէ զործի մը, որ իր այդ ձեւին
մէջ ճանապարհուած էր միայն մէկ ան-
գամ։

Ձեռնարկը անխոնջ աշխատանքի կը
կարօտէր։

Ութ զանազան հարներու տասնըվեց
ձեռքերուն վստահուած արկածախնդրու-
թիւնը՝ շնորհիւ Բաթիի Պետրոսեանի
երաժշտական հմտութեան խոր համոզ-
ուած ու գիտակից ջանքերուն, ոչ միայն
յաջող ելլով մը եղաւ, այլեւ զարմանա-
լիօրէն գոհացուց նաեւ քննադատ — սի-
րող — ունկնդիր երեւակը։ Գոհ մեկնեցան
այդ օր Սալ Կալօյի հաղար երաժշ-
տասէրները Գաթրայի վաթսուներորդ
համերգէն։

Գանձանը ընդհանրապէս ծիծաղաշարժ
է։ Երբեմն լրբօրէն ցոյց կու տայ խա-
ղաղելով սովորութիւնները՝ երբեմն ալ
խորհրդածել՝ լրբօրէն։

Եթէ վիճակի Գաթրայի այդ երկրորդ
ձապառարկերը, ուրախ սրտով կրնան շա-
րունակել աշխատիլ չարժուածին հաւա-
տացեալները։ Տեսելու յոյսով։ Մինչեւ
որ չըջանակը ընդլայնի։ Ժամանակ է որ
ընդլայնի։ Եթէ օգտակար է չարժուած։
Վաթսուներորդը՝ ամրապնդեց տե-
ւելու յոյսը։

27.- Էսկար Տրկա

Չկարողացա՞յ արդեօք ցուցահանդէսի
մուտքին՝ մոռնալ կազապարեալ խանդա-
կարօտ հիացումս հանդէպ իրեն եւ փըն-
տընցի նորութիւն։ Ուրիշ՝ թեթեւ յու-
սախարութիւն մը։ Բայց ինչ նորութիւն։

Ձէ որ Տրկայի մանրակրկիտ խուզարկող
վրձինը տուած է լաւագոյն արտայայ-
տութիւնը չարժուածին։ Կարծէք ստեղծ-
ելով զայն։

Բոլոր գլուխ-գործոցները ժամադրե-
ւած են հոս։ «Նուագածունները», «Սակա-
րանը», հօրը դիմակարը, անհամար պա-
րիկներ, լարախաղացներ, լուսեղէն մար-
միններ։ Դիմակարները՝ մեր եւ իրենց
միջեւ հոգեկան շնչառութիւն կը ստեղ-
ծեն, հաղորդական հեւք մը, զգացական
թելով կապուած պատասխին նիւթին։
Կարեւորն ալ այդ է։ Բայց ահա՛, կան
բազմաթիւ կրկնութիւններ, որոնք հրա-
շաղկիւն կարծես խորհուրդը կը նուագե-
ցնեն որոշ չափով ու սովորական կը
դարձնեն հանձարը։

Գուցէ նախընտրելի ըլլար հարիւր դը-
լուս-գործոցով պոհանալ։ Աննախնթա-
նոյն այս ցուցահանդէսը պիտի շահէր
գաղութի գոհոգութեան տեղի տալով։ Այս
վերջինը մնալով լաւագոյն թաքուն գէն-
քը ստեղծագործ հանձարին։ Չայն յա-
ւերժալիշատակ դարձնելու բաւ են ինք-
նատիպ քառասուն գործեր եւ վարժ աչ-
քեն իսկ չեն կարող հարկւրներով ան-
գամ նոյն ինքնակեղերոնացումը ապահո-
վել այդ հօր ճառագայթման դիմաց։
Պահ մը ետք՝ կը դիտես առանց տեսնե-
լու։ Ուրեմն կրկին տեսնել էտկար Տրկա-
յի զգլխի պատասխանները, որոնց համար
սովոր էր ըսել «նկարը անքնական գործ
մըն է»։ պատրաստութիւն եւ հնարամտու-
թիւն կը պահանջէ՝ ոճի ինչ նման։

28.- Կիսուն Քրեմեր Մարքա Արկերիշ

Երաժշտական եղանակը ունի իր ան-
կրկնաքարերը. անոնցմէ մին էր Վիեննա-
յի ֆիլհարմոնիկին պարզեւած Պէթհօլմէ-
նի շարքը։ Սենեկային երաժշտութիւնը
ունեցաւ իրը՝ յանձին Կիսուն Քրեմեր —
Մարքա Արկերիշ գոյգին։

Տալիւտ Օյաթլիարի աշակերտ Քրեմե-
րի ճպտոր թէեւ չունի նոյն ծաւալը ու
նոյն թաւալին հնչականութիւնը, բայց
ունի նոյն ջերմ արտայայտութիւնը, նա-
խադասութիւնը հաղորդիչ դարձնող գոյ-
ներու պրիմալը եւ արտակարգօրէն խե-
լացի մեկնաբանութիւնը բնագրին։ Այս
բոլորը համոզիչ ինքնուրոյն ոճով մը՝
որ կու տայ արտակարգ դիւրութեամբ,
հոսեցնելով ամենախրթին մասերն իսկ։
Առուակին ջինջ մաքրութեամբ։

Քրեմերի դիմաց՝ Ֆրեդէրիք Կուլտա-
յի աշակերտ՝ իր սերունդին լաւագոյն
զանազան հարներին՝ Մարքա Արկերիշ։
Որուն կրակը անշէլ կը մնայ սկիզբի նօ-
թէն մինչեւ վերջինը։ Ամբողջ էութիւնն
է կարծէք զբաւի դրած մեկնաբանուած
բոլոր գործերուն մէջ։ Երբեմն իշխելով
իսկ անոնց։ Իրաւ է թէ ընկերակցողի
դերին մէջ չէ՝ քանի գիշերուան յայտա-
գիրը անխաթնելի է կապուած։ Գոր-
ծիքները հաւասար բաժիններ ունին։
Բոցերը սահմանեցուցիչ. բարձրութեան
կը հասնին Սէզար Ֆրանքի սոնաթին
մէջ։ Նամանաւանք երկու վերջին ենթա-
մասերու տեւողութեան։ Յնցող Պարթի-
մը։ Իսկ Շուստրի վտրունկ սոնաթին ալ
կը տրուի զգլխի վարքումներով՝ իշ-
խելով Շուստրի խոփեալ հոգին ծաւ-
քերուն մէջ։ Երաժշտական հրաշալի խն-
ջօք մը։ Համերգի աւարտին երկու մեղ-
սակիցները կը համբուրուին ուժով՝ յոգ-
նած բայց արեցած։ Անկրկնելի են այս
բարձրութեան վրայ՝ յազուրդ երաշխա-
ւորող համերգները։ Անսովոր վայել-
քով։ Քանի մը գիշերներ ամբողջ եղանա-
կի ընթացքին։

29.- Երկու կողմեր

Արձակուրդի եօթն օրերս են։ Առա-
ջին անգամն է որ կու գամ Մատէր։ Հե-
ռու ցամաքամասէն։ Ովկէանոս։ Կա-
տարի հովը՝ զարուստ ծովեզրը, ալիքնե-
րը որ կու գան փրփրայող գարնուի
կարմիր ժայռերուն, ծանօթ են կարծես
ինձի։ Ուրիշ։

Պատանեկան յիշատակներ՝ հայ կըղ-
զիէն՝ Գրնալը։ Մարմարայի ծոցը։

Հո'ս ֆունդալ՝ մեծ քաղաքը Մատէրի։
Հարստութիւնը՝ ընտելան իր։

Ձեմ գիտեր բոլոր ծառերուն անուն-
ները։

Ձեմ ճաննար բոլոր այս դարաշխար-
հիկ պտուղները։

Շրջապատուած ա՛յդ բոլորով, կը կար-
դամ իմիլ Զուրայի «Գործը», ճերմակ պա-
տերով սենեակիս պատուհանին նստած։
Հանդարտ է ծովը։ Յետմիջօրէի այս
ժամուն կը յիշեցնէ՝ Գրնալը։

Տեսիլքը ամպերուն, վարդապոյն ընդ-
լուծուած իրարու, որոնք համերաշխօ-
րէն կը հետանան զոյգ առ զոյգ կղզիէն
դէպի ովկէանոս, կը լեցնեն հիմա հորի-
զոնը։

Երեկոյան վերջալոյսին այսպէս էր
պատկերը ... Գրնալը։

Հեռուն՝ յանկարծ շոգեմակոյկներ
կ'ուրուագծուէին։ Ձկնորսներն են վերա-
դարձի ճամբուն վրայ։

Մութը իջնելու վրայ է հիմա։ Բաց է
պատուհանը։ Յայտնուեցաւ։ Պանդուխ-
տըն եմ արձակուրդի եկած աղուոր կղզի
մը, զոր իմա կը կարծեմ։ Գրնալը։ Ափ
մը կարմիր հող։ Ու պիտի չլիտնամ եր-
բեք թէ Մատէրը անոր կը նմանի։ Այլեւս
գիշեր է։

30.- Արուեստի մարդը

Իր ժամանակին մեծը՝ Տանիէլ Հանրի
Քայնիլէյէր։ Նկարներու վաճառորդ։ Հա-
ւանաբար այն միակ անձը որ պիտի կա-
րենար ըսել՝ եթէ չըլլայի արդէ ժամա-
նակներուն նկարչական պատմութիւնը
տարբեր ուղղութիւն առնէր։

Մագնումով դերմանացի ու հրեայ, կը
հաստատուի Փարիզ։ Նախ փոքր ցու-
ցասրահ մը՝ 1907-ին։ Քանի մը ամիս-
ներ ետք՝ առասպելային գործի ու ընկե-
րութեան պատմութեան մը սկիզբը Փապ-
լօ Փիքասոյի հետ։ Ուրիշներ պիտի գան
ընդլայնել չըլլանակը։

Վլադիմիր, Տերէն, Պրաք, Ֆէրնան Լէ-
օթէ, Անտոյ Պօտէն, Անտոյ Մասոն։

Անոնք պիտի ըլլան «իւր» նկարիչները։
Երկու պատերազմներ. խոր փոփոխու-
թիւններ. ո՛չ մէկ զիջում իր յատկանը-
չական քաղաքականութեան։

Հաստատ համոզում կը պաշտպանած
արուեստին՝ երկար ժամանակաշրջանի մը
հեռապատկերով։ Եւ սկեպտիկ կեց-
ուածք օրուան արուեստաբաններուն հան-
դէպ։

Ինքնակեղերուն անձ մը որ գիտէ ընտ-
րել։

Երկրորդ աշխարհամարտէն ետք Քայն-
իլէյէր այլեւս յաջողած մարդն է։ Միակ
վաճառորդը Փիքասոյի գործերուն։

Այդ չըջանի մը որ ճանչցայ գինը։
Տպաւորութիւնս՝ պարզ, խելացի,
հանդարտ, կամքի տէր, սակաւախօս, ու-
ժեղ նկարագրով արուեստի մարդ մը։

Օգտուելով իր ճաշակէն ու հմտութե-
նէն պնեցի կարգ մը գործեր։ Անոնք ցարդ
կը մնան լաւ ընտրութիւններ։

Մահացած 1979-ին, Քայնիլէյէր ան-
մըրցելի կը մնայ իր մարդին մէջ։
Կը պատմեն թէ շատ անգամ փորձու-
թիւնը ունեցած էր իր յուշերը գրի առ-
նելու, բայց վերջին պահուն հրաժա-
րած։

Չկար իր մասին ամփոփ լաւ կենսագր-
րական մը։ Այդ պակասը չբացած է այսօր
Փիէր Ասուլինի հրատարակած ստուար
հատորով։

Գիրքը, որ կը կարդացուի դիւրաւ, վէ-
պի մը նման։ Արուեստի պատմութեան
մաս կազմող հետաքրքրաշարժ մանրա-
մասնութիւններ պարունակող այս գեղե-
ցիկ կենսագրութիւնը ոչ միայն արտա-
կեղերուն կենսաբան մը շահեկան պատմու-
թիւնն է՝ ա՛յլ նաեւ քաներորդ դարու
նկարչական պատմութեան ամենաշակաւ
էջերէն մին։

31.- Հիմ օր՝ նոր էջ

Նախկին սան՝ կրնամ հեռանալ ակամայ
առարկայական կեցուածքէն։ Հանդէպ
«Պարոն»ին ունեցած եմ միշտ եւ ունիմ

(Շար. ը Դ. Էջ)

Les deux agonies d'Arshile Gorky

— 40^{eme} ANNIVERSAIRE DE SA MORT —

Lorsqu'un artiste, à un certain moment critique de sa vie, attribuée à l'art un rôle plutôt sensuel, cela signifie qu'un sens incurable de solitude a envahi son existence. « *L'art est de l'eau fraîche dans un désert aride.* » (1) « *L'art est une nourriture si exquise. Il est à la fois l'aliment et le remède enveloppés dans un baluchon de soie.* » (2) qui enveloppe la vie de l'artiste, blessé à mort; il saigne jusqu'au jour où il devient un corps qui ne réagit plus, qui ne sent plus.

Au début de l'année 1947, Arshile Gorky trouve son unique salut dans l'art (3). L'existence de sa femme et de ses deux petites filles ne comble pas le vide profond en lui, devenu insurmontable à la suite de deux catastrophes survenues au début de l'année 1946 : l'incendie de son atelier dans une ferme à Sherman (Connecticut) et l'opération d'un cancer de l'estomac, avec ses répercussions violentes et déprimantes sur sa vie intime et familiale.

Bien que l'arrivée des surréalistes en Amérique, au début des années quarante, lui eût ouvert des horizons picturaux et inventifs sans précédent dans le domaine de son art en particulier, cependant, elle a enfermé Gorky dans un monde à la mentalité et aux pratiques mondaines entièrement à l'opposé de ses points de vue, à un tel degré que l'architecte Frederik Kiesler en quelque sorte regrette de l'avoir introduit dans ce cercle (4). Le parrainage bienfaisant d'André Breton n'empêcha pas l'accentuation de l'isolement de Gorky (5). Après que le poète eût quitté l'Amérique, la distance entre Gorky et le monde surréaliste a pris une telle tournure que, sur le plan moral (6) et artistique (7), une guerre acharnée est déclenchée par cet être déjà battu et perdant.

Le désespoir de Gorky n'a connu sa véritable expression que dans son art propre, dans ce miroir hallucinant aux allusions subtiles, aux affirmations féroces, que seul le regard perçant et scrutateur d'un habitué de ses symboles et de ses créatures sans visage, peut pénétrer, non sans risques, et constituer l'histoire qui s'y déroule, la signification qui s'y cache. Mais, avec une doute conditionné par le «camouflage» qui enveloppe le monde de Gorky, où la limite mobile entre la spéculation et l'interprétation réelle vacille d'une manière intrigante qui nous met, par nos interrogations incessantes, en contact direct avec Gorky lui même, avec son esprit et sa pensée, avec ses conclusions, fondées sur une profonde conviction humaine, qui touche les étapes essentielles de la vie et les transpose, en silence, sur la surface d'une feuille ou de la toile, pour y réfléchir, pour y consommer les doutes de son existence amère.

Au début de cette même année 1947, Gorky est pris par une résignation tourmentée, qui peu à peu l'enveloppe d'un pessimisme touchant aux confins de la mort. Au moins, c'est à ce fait que nous sommes confrontés en examinant les principaux sujets qu'il aborde dans son œuvre picturale pendant cette année. A peine quelques mois auparavant, il venait d'écrire à sa sœur, la bien-aimée Vartosh, au sujet de sa production de l'été précédent, avec beaucoup de satisfaction (8), comme s'il essayait de créer des points d'appui pour son existence, dont le sort lui paraissait, quelque part, morne, noir. Ainsi, le sens tragique, qui lors d'une période d'une décennie semblait s'être effacé, fait à nouveau son entrée dans l'art de Gorky. Les œuvres LES FIANÇAILLES, LA LIMITE, AGONIE, LES ORATEURS et PEINTURE EN VERT FONCE sont les chefs-d'œuvres par lesquels Gorky signe, nous dirons, son adieu à l'art et à la vie.

«Dès l'opération de 1946», écrit Ethel K. Schwabacher, amie - élève et première biographe de Gorky, «*graduellement, de sérieux conflits personnels ont menacé le bonheur de Gorky et, même sa santé. Malgré la gravité de l'opération, son*

potentiel sexuel ne fut pas atteint; mais, il fut traumatisé et devint, temporairement impuissant. Et les tensions nées de cette condition l'ont conduit à l'anxiété et à des accès de colère. Il n'est pas possible de pénétrer davantage les émotions qui le faisaient souffrir, ou de donner les détails de cette tragédie. Ces émotions négatives sont, en tous cas inscrites dans sa vie et font partie des causes de la tragédie finale qu'est son suicide.» (9).

En effet, suite aux conséquences de l'incendie et de sa colostomie, Gorky paraît avoir perdu ses caractéristiques physiques propres. Ces épreuves l'ont rendu presque méconnaissable (10). Tel un être sensible et riche de vécu intérieur, il ressent sa fin précoce et il accomplit un dernier saut pour conclure, avec les toiles que nous venons de mentionner, la triste page de sa vie. A ce point il jette, peut-être, un regard retrospectif, il dresse le bilan de sa vie d'artiste et constate que si L'ARTISTE ET SA MERE fut le miroir de son adolescence, imbibée de la tendresse maternelle infinie, l'AUTO-PORTRAIT AVEC MA FEMME IMAGINAIRE fut l'expression et la représentation de ses aspirations irréalisées. En parallèle au monde de son idéal familial, ses œuvres NUIT, ENIGME ET NOSTALGIE et IMAGE A KHORKOM lui seraient apparues comme l'expression de ses angoisses cristallisées sur la solitude et l'identité, après lesquelles ARGULA et JARDIN A SOTCHI devinrent le reflet de ses espoirs nouveaux, plein de lumière et de joie. Peu après, le bonheur fit irruption dans sa vie, ce qui l'amena à peindre les somptueuses œuvres de 1944, suivies, encore une fois, par un souffle mélancolique qui imprègne les toiles de 1945. Or son effort manqué, dans la perspective de changer l'itinéraire de sa vie pour accéder à la paix intérieure et à l'apaisement, est condamné en fin de compte à l'échec. Dans un désespoir profond et contenu, Gorky trouve peut-être qu'il lui reste une seule issue : un chant du cygne, trouvant son accomplissement dans une série d'étapes successives de la vie humaine avec pour thème initial LA CHARRUE ET LA CHANSON.

La succession des sujets tragiques dans les œuvres de 1947 nous amène à penser que Gorky conçoit le cadre où, probablement telle une prémonition, il prévoit le déroulement d'une tragédie implacable, sans compromis. Il est vraisemblable qu'il est déjà entré dans cette atmosphère, en devenant, vers la fin de sa vie, un «*spectre*» vivant, entouré par des êtres incommunicables, figés. Margaret Osborne, une autre proche de Gorky, en signalant la fatale différence entre la riche période passée en Virginie et les sombres années de Sherman, décrit l'atmosphère décadente du cercle de personnes parmi lesquelles la présence de Gorky perd son poids et devient entièrement transparente. Osborne relate :

«... Ce qu'il a obtenu par son transfert à Sherman c'était une maison qui, malgré sa grandeur et sa beauté, n'a jamais semblé être la sienne. ...là il est toujours étrangement apparu comme un visiteur.

«...lorsqu'il s'est installé à Sherman, il s'est plongé dans un monde qui, à bien des égards, lui était étranger. Il ne possédait pas le langage mondain, ni son cynisme. ...il fallait qu'il domine quelque part. Sa personnalité avait besoin d'espace. Ses qualités de pédagogue n'avaient plus de raison d'être; en se détachant de sa base, il a perdu la force de s'affirmer soi-même. Il a essayé de s'adapter à une manière qui ne lui était pas familière; pour la première fois il s'est battu pour des petites victoires, il a appris à conduire, et sa voiture est tombée dans un fossé; il a appris à confectionner des cocktails, et s'est trompé dans le dosage des ingrédients. Il était simple, tandis que ses compagnons étaient compliqués. Il a capitulé, et à quel prix; car lorsque sa tragédie personnelle est survenue, il se sentait, malgré la fidélité de certains a-

mis, vulnérable dans ce milieu sophistiqué. ...il était désarmé: il avait laissé ses armes sur le terrain qu'il avait quitté. Un jeune artiste est allé lui rendre visite juste avant son suicide, lors de sa convalescence faisant suite à son accident. Il portait encore une minerve autour du cou. "Cette minerve" dit le jeune homme, "je ne peux pas la sortir de ma pensée. Ce n'était pas Gorky que j'ai vu là-bas — dans cette jolie maison — avec tous ces gens hypocrites. C'était un homme, dégradé en quelque sorte : c'était le spectre de Gorky"» (11).

LA GENESE DU SPECTRE

Gorky est conscient que sa déchéance physique impressionne son entourage. Il souhaite que sa mort aussi soit impressionnante et frappe l'imagination des autres. Il désire créer une image inoubliable, extraordinaire, esthétiquement belle, attirante. Dans son œuvre, le rythme vertical est tellement présent et répétitif, qu'il donne à sa mort la même

par

Alexandre BEREDJIKLIAN

allure, en tant qu'identification totale avec son art. Devant ses yeux, prend forme la figure d'un homme de taille imposante: il le confie, avec intensité, à la feuille. Pour le reste de la composition du thème, les autres éléments sont déjà présents dans des œuvres précédentes ou parallèles. Ainsi, quelques études sont nées, d'une facture puissante.

La scène se déroule dans une pièce spacieuse où, comme Schwabacher l'atteste, «une tragédie survient — un combat impitoyable...» (12) la «bataille des sexes» (13). William C. Seitz, le premier, fait allusion à l'image de la pendaison (14), que Harry Rand reprend, en y voyant la personne de Gorky elle-même (15), une approche que nous partageons, selon les éléments psychiques et moraux que nous venons d'aborder.

En tenant compte du style de ses dessins préparatoires réalisés avec verve et une fougue toute particulière, et de leur caractère domestique, ils pourraient être conçus dans la période de l'hiver, vers la fin de 1946 ou au début de l'année suivante. Avec ces données, ils se différencient de ceux exécutés auparavant, caractérisés par le style de la période précédente avec leurs lignes claires et précises. Une telle clarification ou précision pourrait faciliter la définition de la genèse de l'œuvre ou de ses protagonistes, en tenant compte aussi de la construction des éléments formant l'AGONIE qui présente des similitudes, en particulier, avec la série des PASTORALE (16). Cette série précède probablement sa première parution. L'étude de ce dernier thème, en soi, se présente comme une nécessité en vue d'élargir la limite de notre accès aux symboles de l'AGONIE et à leur formation particulière.

L'examen comparatif prouve que la PASTORALE —malgré l'allusion naturaliste du titre et le témoignage de la femme de Gorky, selon lequel le sujet est construit sur la base d'une prairie ou d'un champ, entouré de collines, avec un ruisseau et un noisetier— (17) représente aussi une scène d'intérieur. Ce fait est confirmé par la construction linéaire verticale du centre-gauche, portant à sa tête un ensemble de formes. Cette construction, dans sa totalité, est identique à celle qui était apparue, auparavant, dans LES CALENDRIERS, au même endroit, où elle porte sur sa partie supérieure, un bassin féminin. En outre, dans d'autres versions de la PASTORALE, le groupe de protagonistes qui apparaît dans l'angle supérieur gauche crée, avec ses petites dimensions, une profondeur spatiale, comme s'ils étaient des êtres dans le lointain (18) ou dans un coin de la maison, s'affairant ensemble. Ce jeu d'échelle offre aussi la possibilité d'imaginer la taille des personnages centraux.

Dirigeant notre regard un peu plus bas,

à mi-hauteur de l'espace représenté et, à côté du tapis, nous trouvons une image dont la partie dirigée vers le centre de la composition nous rappelle la forme à tête de chien parue dans des œuvres précédentes. Tandis qu'au milieu de la scène se dresse la même construction osseuse qui avait pris forme dans la série des dessins intitulée CHEMINEE EN VIRGINIE. Une telle comparaison se clarifie lorsque nous éliminons certains détails avec lesquels Gorky a conçu, ici, cette image. Tout autant, ce qui nous donne plus d'indications à ce sujet, est le fait que sa tête est identique à celle du personnage cuirassé central de LA LIMITE, une parenté qui peut créer une certaine identification entre les deux protagonistes.

Derrière les jambes de ce personnage est présenté une sorte de meuble horizontal, peut-être un divan ou un berceau en forme de péniche, à l'extrémité duquel se trouve un petit personnage de la taille d'un enfant, tandis qu'à sa droite nous voyons un adulte que Rand prend pour un coq (19) et que Jim M. Jordan, par contre — ce qui est plus probable — tient pour une créature insecto-humaine (20). En effet, si nous examinons ce protagoniste en position verticale, il nous apparaît comme quelqu'un assis sur une table ou une sorte de chaise, les bras croisés (21); de même, sa partie inférieure est identique aux personnages féminins apparus dans LES CALEN-DRIERS et dans ses dessins préparatoires, identifiés par Rand lui-même.

Dans la PASTORALE, entre cette créature insecto-humaine et le personnage central se trouve un autre, également de petite taille, en forme de poire, portant une tête minuscule, qui ressemble au corps de la femme centrale dans SUTURATION, caractérisée par son large bassin. Ce qui est à noter aussi, est le fait que quelquefois, par l'intermédiaire des points noirs à l'extrémité des longues et fines lignes, l'une descendente et l'autre légèrement oblique, Gorky cherche, d'une manière subtile, à porter notre attention sur ces lieux où se trouve la tête du «berceau» et, en face, le personnage de l'enfant. Cela signifie qu'en désirant accentuer la présence de ces petits personnages, Gorky témoigne, probablement, une tendresse particulière ou de l'intérêt envers eux, qui représentent, peut-être, ses deux filles formant, avec le personnage central (Gorky) et la femme allongée de la droite (sa femme) l'ensemble des principaux protagonistes du thème. Aussi bien, pour conclure la composition, dans la partie inférieure, Gorky dessine des éléments pointus, précédemment apparus dans LE JOURNAL DU SEDUCTEUR de 1945, sous des formes accentuant le rythme horizontal dans les angles et figurant, souvent, dans les œuvres de 1946.

L'interprétation picturale de la PASTORALE donne naissance à quatre versions dont trois peintes en couleurs liquides et intitulées PASTORALE, TERRA COTTA et NEIGE D'ETE. La quatrième version portant le titre LE DIALOGUE DU TRANCHANT, est exécutée en couleurs opaques; elle est transformée, inachevée. Au contraire des autres séries, aucune de ces versions ne contient la caractéristique linéaire du thème et de ses personnages. Après les CALENDRIERS Gorky n'a peut-être pas jugé nécessaire de peindre un autre sujet domestique, paisible. Mais, ayant à sa disposition un travail déjà purifié dans la conception de certains personnages, il pourrait avoir entrepris un autre thème fondé sur eux, représentant une nouvelle situation et un nouvel état d'âme, dont le résultat serait l'AGONIE. Car la totalité des protagonistes de cette dernière, avec un certain changement de dispositions, nous offre la même scène que la PASTORALE, ce qui pourrait signifier que l'action se déroule dans la même demeure.

LE REGARD ROUGE

Lorsque Gorky entreprend le travail des études de l'AGONIE, il ne réalise pas des esquisses de recherche, comme auparavant. Maintenant, avec l'ensemble des éléments dont il dispose, il crée, en toute liberté, des corps et des constructions

d'une facture nouvelle et il exécute une série d'études, avec la maîtrise d'un artiste en pleine possession de ses moyens expressifs. Une passion, un mouvement nerveux et tendu se substituent à l'atmosphère lyrique des dessins précédents. A la fin, Gorky passe à l'étude spécifique du personnage principal du thème, jusqu'à la purification totale de la composition, avant son transfert sur la toile.

La première des études préliminaires représentant l'ensemble de la composition (22) pourrait être celle qui, dans le livre de Julien Levy (23), porte à tort, selon nous, le titre ETUDE POUR AGONIE 2 car, la manière dont le thème est représenté, évoque plutôt l'impression que celui-ci est encore en phase de gestation et que Gorky, sans se concentrer beaucoup sur l'élaboration précise des éléments, confie à la surface de la feuille, avec une certaine rapidité, l'imagerie de sa conception première. En comparaison avec les autres études, ici les formes et les assemblages paraissent encore incomplets. Pourtant, nous y voyons déjà les composants essentiels de la scène. Ce sont la créature démoniaque de l'aile droite, le cercle au-dessus d'elle, le lampadaire avec son «cou» incliné; puis, le cadavre osseux du pendu, derrière lequel un spectateur se dresse, portant un chapeau américain. Ces éléments sont accompagnés par d'autres qui complètent la composition telle la table de l'aile gauche et la forme aiguë du côté inférieur empruntée à Miro (24), qui était apparue fréquemment depuis ARGULA jusqu'aux œuvres de 1944. Il existe aussi des composants secondaires tel l'os horizontal au pied du pendu et d'autres formes similaires, symbolisant le décor du grand living, et qui disparaissent totalement dans les toiles peintes.

Dans l'un des dessins (Collection Sarah Campell Blaffer Foundation), Gorky donne une plus grande dimension à la

rigent vers le spectateur portant le chapeau américain et le saisissent comme si elles voulaient l'atteindre et l'encercler. Cette action est plus éloquente dans le dessin de la Fondation Campell Blaffer, car dans le cas précédent ce spectateur est à peine esquissé. Pour les autres éléments, tel le cercle à l'angle droit supérieur —que nous remarquons dans toutes les versions et qui comporte une forme identique à la «tête» du lampadaire—, nous pourrions dire qu'il a le même rôle rythmique que le carré à l'angle droit de la série LA CHARRUE ET LA CHANSON. La même répétition ou le même écho survient entre le lampadaire de la gauche —composé par deux volets à forme des feuilles d'arbre, à mi-hauteur de l'espace—, et les deux formes pointues précédant le cercle.

Après avoir exécuté un dessin aux dimensions définitives, Gorky entreprend l'interprétation picturale du sujet. Il distille les formes, atteignant une harmonie sublime. Dans la version rouge, par l'intermédiaire des trois lignes —le pavé, la table et le mur du fond—, définit la succession des plans, tandis qu'au rythme vertical il donne une inclinaison vers la gauche, qu'il équilibre avec l'attitude opposée de la créature démoniaque. Par ce moyen, ce protagoniste s'isole davantage et, en même temps, avec le pendu, il devient la deuxième présence importante de la scène.

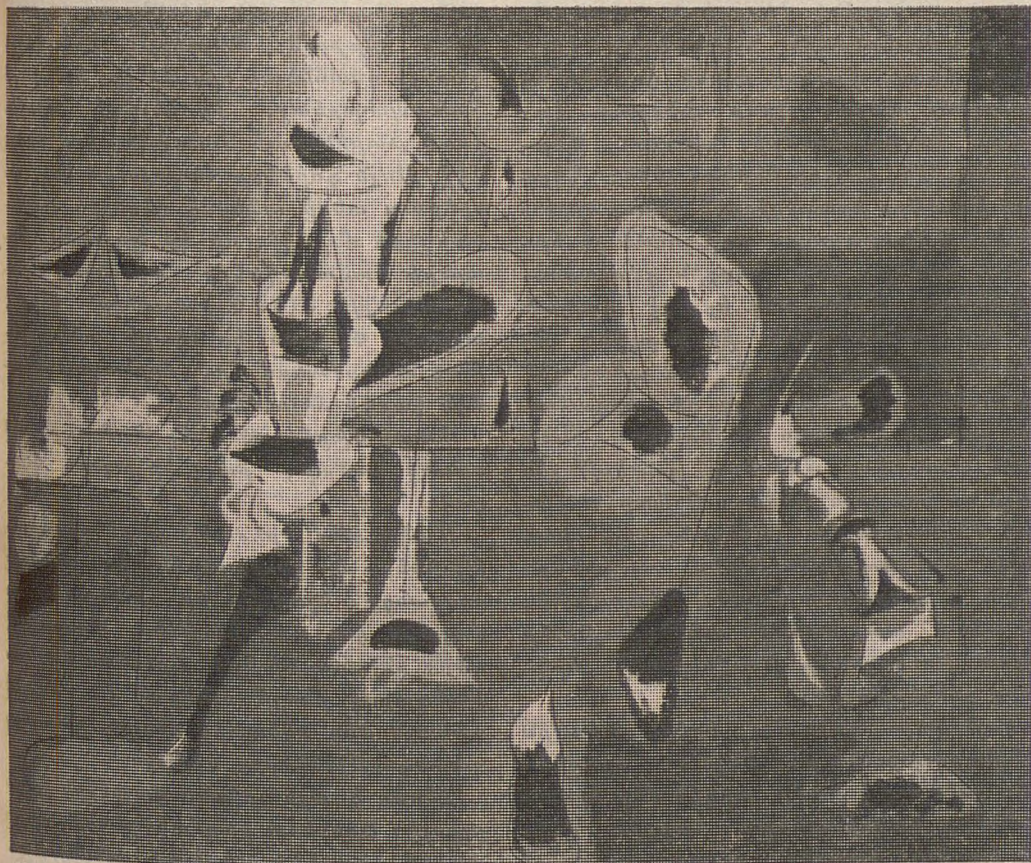
Gorky crée, en outre, un deuxième rythme voisin par l'aspect vertical du mur du fond, du rectangle supérieur —indiquant probablement un tableau ou une ouverture— et, au dessus de celle-ci, dans l'ombre du fond, par le spectateur imperturbable et élégant, dont la verticalité suggère sa rigidité. Puis, une ligne directe partant de la victime parvient jusqu'à cet être. Par ce moyen, Gorky fait peut-être allusion à la présence de ce personnage dans sa vie, dans l'ombre...! Ainsi, les

insurmontable, incurable. La courte parenthèse du bonheur est fermée à jamais. Il ne lui reste pas autre chose à attendre que le dénouement des intrigues du destin, qui n'est pas loin de jouer son dernier acte. C'est ce sens tragique puissant qui aurait conduit Gorky à choisir le rouge comme tonalité dominante dans l'une des deux versions peintes, une tonalité réévoquant l'art de la Renaissance, les rouges du Titien, de Rembrandt et surtout d'Uccello, l'idole de Gorky, donnant à cette œuvre un air contemplatif, sévère. Dans la deuxième version, cependant, l'atmosphère est calme, accompagnée par une sensation lyrique, où Gorky élimine presque totalement le fond, ainsi que les jambes de la victime, gardant seulement le cercle de l'un de ses pieds, au-dessous de la table, qui ici perd son rôle précédent. La limite du mur du fond maintenant est inclinée, au centre de la toile, tandis qu'au pied du lampadaire principal apparaissent des formes, qui ne sont présentes que dans les dessins représentant le thème.

Avec l'AGONIE, Gorky crée l'une de ses images les plus expressives, personifiée par le pendu. Ce protagoniste, cependant, dans la version rouge porte encore une arme sous une forme pointue qui s'extrait de son dos, tel un moyen d'autodéfense, se substituant aux bras de la victime, dessinés dans les études. «La mort et la vie sont deux éléments mouvants éternels», écrit Gorky (25). En se basant sur sa conviction de la continuité infinie, il est persuadé que l'anéantissement du corps n'équivaut pas à l'arrêt définitif de la vie. La vie n'est-elle pas une partie d'une rayure, sans commencement ni fin, dans l'obscurité de l'univers, éclairée par la lumière englobant la distance donnée, définie entre la naissance et la mort? En concevant LES ORATEURS, Gorky représente la dernière étape de la vie humaine avant la désintégration des éléments biologiques: le cadavre, son propre corps, avec son outil d'artiste le plus significatif, symbolisé par sa palette, son bouclier, posé sur une petite table, à côté de la tête.

Gorky a une conception romantique de l'être artiste. En proclamant que sa renommée viendrait après sa mort (26), il adopte l'idée de la nécessité d'une victime, d'un sacrifice, d'une mort, pour la résurrection de l'artiste lui-même. Un bout de craie pour écrire sur une vieille caisse «Adieu, mes bien-aimés», une corde pas trop longue et, quelques instants plus tard, un corps vacillant, suffissent pour que le scénario conçu environ un an et demi auparavant devienne une réalité. Une vie tragique atteint sa dernière limite.

Les lumières s'éteignent. Le public ahuri cherche son héros...



AGONIE (1947), huile sur toile

101,60 x 128,27 cm.

The Museum of Modern Art, New York, A. Conger Goodyear Fund

chambre avec l'élargissement de l'espace. Tandis que pour resserrer la situation et, simultanément, pour créer une atmosphère lourde et tendue dans les toiles, il retrécit encore une fois l'espace, dans la partie supérieure à gauche, afin de donner plus de relief aux protagonistes et rendre le contenu plus direct et plus immédiat. A ses yeux, le personnage le plus saisissant est le pendu, qu'il étudie séparément auquel, à un certain moment, il ajoute les jambes et les pieds. Cela se voit dans le dessin du Musée Guggenheim, où la pendaison est doublement évidente. Ici, la ligne descendant jusqu'à la tête du pendu, s'interrompt et se dirige vers la gauche, tel un crochet qui pénètre dans la tête. Mais en réalité, l'image en forme de squelette, est suspendue du haut d'une barre inclinée, tenue par un socle, au milieu de la chambre. Partant du dos du pendu, s'allonge un bras en forme de tenailles, et de sa tête, deux griffes se di-

deux êtres vivants —le spectateur et la créature démoniaque—, sont les seuls témoins de la tragédie qui survient et qui regardent le pendu de loin, sans s'approcher de lui. Pour accentuer cette distanciation, Gorky place le lampadaire «ému», telle une danseuse exprimant sa douleur, entre le pendu et la créature démoniaque qui, si nous nous référons à sa similitude avec le personnage de l'aile droite de la PASTORALE, représente une femme, ici dotée des deux jambes maigres et d'une tête d'insecte, dans son ensemble suggérant un cafard.

Gorky n'avait jamais conçu auparavant une scène aussi macabre et cruelle, même lors des terribles années de la Grande Dépression. Le spectre de la mort, toujours présent à ses yeux, sous la forme de souvenirs, le saisit maintenant et ronge le cordon ombilical qui le rattache à la vie. Gorky s'enfonce, coule, enveloppé par l'épuisement. Au delà, c'est la solitude

parrainage de Gorky ne puisse lui «faire plus de tort que du bien», dans une période où le Surréalisme était victime d'une négligence partielle, pour ne pas dire d'un mépris inconsideré, comme le souligne Levy, un ardent défenseur du Surréalisme en Amérique (voir sa monographie: p. 21). Levy nous informe aussi que Gorky était très conscient du risque qu'il encourait et qu'à prime abord il hésita à accepter l'idée que Breton écrive la préface à sa première exposition personnelle chez lui.

Il est intéressant de signaler également qu'un grand nombre de titres des œuvres de Gorky de l'année 1944 furent conçus en collaboration étroite avec Breton (voir le témoignage de la femme de Gorky, Agnes, dans: Jim M. Jordan and Robert Goldwater: «THE PAINTINGS OF ARSHILE GORKY — A CRITICAL CATALOGUE», New York University Press, New York and London, 1980, pp. 86 - 87 - 442 - 446). Puis, en 1946, Gorky exécuta deux dessins pour illustrer le recueil de poèmes de Breton (André Breton: «YOUNG CHERRY TREES SECURED AGAINST HARES "JEUNES CERISIERS GARANTIS CONTRE LES LIEVRES"», translation by Edouard Roditi, cover by Marcel Duchamp — drawings by Arshile Gorky, View Editions, New York, 1946).

Breton n'a pas oublié la trace laissée par Gorky sur sa personne. Après le suicide du peintre il composa un poème à sa mémoire («L'ADIEU A ARSHILE GORKY», Navigueur Eveiller Occulter N (N.E.O.N.), no. 4, novembre 1984, Paris); et en 1960, il donna sa place à Gorky dans le projet de l'exposition internationale de New York qui s'intitulait «SURREALIST. INTRUSION IN THE ENCHANTER'S DOMAIN», hiver 1960-1961 (voir Gérard Legrand: «ANDRE BRETON EN SON TEMPS», Le Soleil Noir, Paris, 1976, p. 203).

6.- Témoignage de Saul Schary (voir Mooradian: «THE MANY WORLDS...», œuvre citée, p. 206).

7.- Lettre du 17 janvier, 1947.

8.- Lettre du 17 novembre, 1947.

9.- Ethel K. SCHWABACHER: «ARSHILE GORKY», published for the Whitney Museum of American Art by Macmillan Company, New York, 1957, p. 134.

10.- Témoignage de Revington Arthur (voir Mooradian: THE MANY WORLDS..., œuvre citée, p. 96).

11.- Margaret OSBORNE: «THE MISTERY OF ARSHILE GORKY: A PERSONAL ACCOUNT», Art News, vol. 61, no. 10, February 1963; pp. 60-61.

12.- SCHWABACHER: «GORKY» œuvre citée, p. 131.

13.- Ibid: p. 128.

14.- William C. SEITZ: «ARSHILE GORKY», The Museum of Modern Art, New York, 1962, p. 40.

15.- Harry RAND: «ARSHILE GORKY, THE IMPLICATIONS OF SYMBOLS, Allenheld and Schram (Montclair) — George Prior (London), 1980, p. 181.

16.- Jim M. Jordan suggère que, du point de vue de la composition, «PASTORALE» peut-être associée, entre autres, à l'«AGONIE» (voir son texte: «GORKY - DRAWINGS», M. Knoedler & Co. Inc., New York, 1969, p. 11).

17.- Ibid.

18.- Ibid: p. 13.

19.- RAND: «GORKY...», œuvre citée, p. 187.

20.- JORDAN: «GORKY — DRAWINGS», œuvre citée, p. 16.

21.- Ibid.

22.- Il existe également une esquisse non titrée qui pourrait représenter la première gestation du sujet. Cette esquisse, dans sa partie centrale, ainsi qu'avec l'élément surgissant de la limite inférieure du dessin, pourrait former déjà la base de l'«AGONIE». A la droite de l'esquisse nous trouvons un élément vertical, portant sur sa partie supérieure un corps osseux et qui est comparable à la construction qui se dresse dans la partie gauche d'un thème précédant, «LES CALENDRIERS». Cet élément vertical dans l'«AGONIE» peut-être se divise en deux parties, formant le cercle du coin supérieur droit et en bas, le lampadaire avec sa «tête» inclinée. Tandis qu'à la gauche de cette même esquisse, Gorky a étudié la tête du protagoniste principal de l'«AGONIE», le pendu, et surtout son tronc, sa poitrine (voir «PAINTINGS, DRAWINGS AND SCULPTURE FROM THE JULIEN LEVY COLLECTION», Sotheby Parke Bernet, Inc., New York, 1981; ill. 22).

23.- Julien LEVY: «ARSHILE GORKY», Harry N. Abrams, New York, 1966, ill. 173.

24.- Voir Miro par exemple, «LE CARNAVAL D'ARLEQUIN» (1924-25), Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, U.S.A.

25.- Lettre du 26 janvier 1944.

26.- SCHWABACHER: «GORKY», œuvre citée, p. 123.

«ՅԱՌԱՂ»ի

սեռակցութիւնները

ՅԱՐՈՒԹԻՒՆ ԳԵՈՐԳԵԱՆԻ ԿԵՏ



«Ամէնուն Տարեցոյց»ի 1921-ի թիւին մէջ ուր աքսորականի իր յուշերով թիւնը հրատարակած է թէպէտ, տեղ մը կը պատէ. «մինչեւ այսօր ես ալ զարմացածի մէջ եմ թէ ի՞նչ սիրտով ընտանիքիս զրկած նամակներէս մէկուն մէջ սատորներ ելեր են դրէս. «Կազմարար Հայկին քով ձգած եմ Պատմութիւն Հիմնականներ, 1841ին Կալկաթա տըպուած: Հազուադէպ գիրք մըն է, կազմին ստակը տո՛ւր, ե՛տ առ»: Մենի՛ր կերթալի, առանց հրաժարելու մատենա-միութենէս...»: «Գիրքի, գիրքի հանգէպ սէր» կոչուածին այս ծայրահանգի սահմանադրը կը յիշենք ինծի անիշապէս, «Նուպարեան» մատենադարանի տնօրէն Յ. Գեորգեանի հետ կատարած զրոյցս: Մատենամօլ մըն ալ ինքը, որուն գիրքի սէրն ու գուրգուրանքը լայնօրէն կը զլէ, կ'անցնի իր զարգացման պատերը, տարածուելու համար, իմ, մեր, ձեր, բոլորի՛ս պատկանող հաղորդակցութեան հատորներու վրայ: Իրեն հետ տեսակցելու երթալէ առաջ կրկին թերթատած եմ երկու հարիւր մեծածաւալ էջերով այն պատկառազու հատորը որ հրատարակուեցաւ 1986-ին Փրնէ, ու կը ներկայացնէ Հայկական ապագայութեան շուրջ երկու դարու վաստակը (1511 — 1695): Հոն ցուցակագրուած են 204 հատորներ, որոնք կը գտնուին Սփիւքի զանազան հրապարակած օտար մատենադարաններուն մէջ ու ա՛մէնէն հին օրինակները կը հանդիսանան մեր ապագայութեան պատմութեան: Այդ 204 հատորները ամփոփուած են այս հսկայական ցուցակին մէջ, բազմաթիւ մատենադարաններու մէջ կատարուած մանրակրկին պրպտումէ մը ետք: Այս բազմաթիւ մատենադարանները երթուղի մը կը դնեն Օքսֆորտէն Երուսաղէմ, Փարիզէն Վիեննա, Վենետիկ, անկէ Զրմառ, Պոլս, Վատիկան: Նման հսկայական աշխատանքի մը առթիւ տարաբնու-թեան տակ քիչ մը զարմացած կը հարցնեմ.

Սորպոնի համալսարանը: Տպագիր հատորներու այս ցուցակը մէկ մասն է այդ աշխատանքին:

Հ. — Այս մարզին մէջ ուրիշ ի՞նչեր ըրած էք:

Պ. — Աւելի հանրամատչելի դործ մըն էր 1985-ի Մարտէյի «Հայ գիրքի ցուցահանդէս»ին առթիւ փոքր. Մահէի հետ պատրաստած հատորս: Իսկ վերջերս չորրորդ հատորը հրատարակուեցաւ կենսագրական այն հայկական բառարանին որ կը պարփակէ տասնեակ հազարներով անուններ, մեր մշակութիւնը զանազան մարզերէն, դիցարանութենէն մինչեւ ներկայ շրջանը երկարող: Այս աշխատութեան սկսած էր Հուրի Իսիկեանը, 1975 — 1976-ին: Այս տասնեակ հազարաւոր անունները մէկտեղուած են հոս զխաւարար Հ. Աճառեանի «Անճանաչուններու բառարան»ին, սովետական հանրապետարանին, Գ. Ստեփանեանի «Կենսագրական բառարան»ին, Թէոֆիլի հատորներուն կանոնաւոր պրպտումով: Այս բառարանին մէջ թէ՛ արուած են անձնու անունները, եւ թէ՛ գործածած ծածկանունները անվատ անվատ, որոնք կը յղուին նոյն անունին: Օրինակ Յ. Պարոնեան քսան ծածկանուն գործածած է...:

Այս գործը հրատարակուեցաւ Օսնապրիւք, Պրպո Ֆերլակ հրատարակչատան կողմէ: Այս մարզին պատկանող հատորներու շարքին մէջ Հայկական երրորդ տեղը կը գրաւէ «Երգահանութեան» եւ «Խալապիկան» բառարաններէն ետք:

Հ. — Դիւանաւարար «Նուպարեան Մատենադարան»ի տնօրէնին հետ ծրագրելու էր այս տեսակցութիւնը, սակայն «տնօրէն»էն առաջ կը յայտնուի պրպտողը, ուսումնասիրողը. ներկայիս ի՞նչ աշխատանք կը կատարէք:

Պ. — Մարտէյի Մշակութիւն Տան կողմէ կազմակերպուելիք յառաջիկայ ցուցահանդէսի մը համար կը պատրաստեմ «Երեք հազար տարուան Հայոց պատմութիւնը» պատկերազարդ հատոր մը, սեւ-ձերմակ ու գունաւոր շուրջ 180 նկարներով. Ս. Ղազար պիտի տպուի:

Հ. — Այս բոլորէն վատ պաշտօն ունի մենք Փարիզի Ազգ. Մատենադարանին մէջ ու տակաւին Հայոց պատմութիւնը կը գաւառանդէ Սորպոնի հայագիտական բաժինը:

Պ. — Այո, առաջինը՝ 1981-էն ի վեր. իսկ 1984-ին սկսայ Հայաստանի պատմութիւնը գաւառանդել:

Հ. — Այսօր գրադուրի ու աշխատանք

փի մէջ ժամանակ կը գտնուի ապագայի ծրագիրներ ալ մշակելու:

Պ. — Այո. ինչպէս մինչեւ այսօր ըրած եմ, կ'ուզեմ երկու տարբեր շրջանակներու մէջ աշխատանք կատարել. պատրաստել լուրջ աշխատանքներ, անոնց զուգահեռ նաեւ՝ հանրամատչելի գործեր: Սակայն ներկայիս «Նուպարեան»ի վերադասաւորումի, այժմէական-նայումի աշխատանքը շատ ժամանակ չի ձգեր ուրիշ բանի մասին մտածելու:

Հ. — Նուպարեանը. կրնա՞նք անցեալին դարձած հայեացքով մը սկսիլ:

Պ. — 1929-ն է հիմնարկութեան թուականը. Պօղոս Նուպար այս յարկաբաժինը գնած ու վերածած է մատենադարանի. հիմը դրուած է քանի մը անձնական զբոսաշրջաններու գիրքերով, որոնք կը պատկանէին Վիլհէմ Հոլստի, Մազաբեա արք. Օրմանեանի, Տոքթ. Վ. Թորգոմեանի որ Ապոլլո Համիտի րօշիւը եղած է, նաեւ՝ բանասէր ու պատմադէտ է, տակաւին Հ. Ասատուրի, Միքայէլ Փորթուկալ փաշայի. աւելի նորերէն կան Հ. Իսիկեանը, Ա. Անտոնեանը, Ա. Գարտաշեանը, Հայկ Աղապէսեանը, Տիկին Մ. Աթմաճեանը որոնք իրենց գիրքերը նուիրուած են «Նուպարեան»ի:

Առաջին տնօրէնը եղած է Արամ Անտոնեան (1929 — 51), յետոյ Ա. Մալմաստեան (1951 — 1970) որ տարիներով Ազգ. Մատենադարանի արեւելեան բաժնին պատասխանատուն եղած է. իսկ ինձմէ առաջ, ինչպէս գիտէք, Ա. Գարտաշեան կը վարէր այս պաշտօնը:

Հ. — Բանի՞ գիրք ունիք հոս:

Պ. — Մօտաւորապէս քառասուն հազար տպագիր. կէսը հայերէն, կէսը օտար լեզուներով: 1100 անուն մամուլի հաւաքածոներ ու գիտական զանազան հանդէսներ, 250 անուն օտար լեզուով մամուլի հաւաքածոներ, 500 քարտէս, 1000ի չափ երաժշտական գործեր, ինչպէս՝ Մետուսէնցի, Ջիլլանիի ձայնաստեղծութիւններ, նկարներ, քայքայներ ու ժ.ժ. դարու պատկանող շուրջ 200 ձեռագիր:

Հ. — Ի՞նչ ձեռագիր կ'աւելնայ այս հաւաքածոյի: Ի՞նչպէս կ'ունենաւ նոր հրատարակութիւնները:

Պ. — Ֆրանսա լոյս տեսնող հայերէն հատորները կանոնաւոր կերպով կը գնենք. տարեկան որոշ պիւտճէ մը ունինք ասոր համար. կ'առնենք նաեւ Վենետիկ, Վիեննա, Պէյրութ, Անթիք, Ամերիկա հրատարակուածներ. Պոլսէն գրեթէ կանոնաւոր կերպով կը գրկեն, Երուսաղէմի Միսիկեանի զբոսաշրջանի հետ փոխանակումներ կ'ընենք. գիրք կը ստանանք նաեւ «Սփիւքահայտութեան» հետ մշակութային կապի կոմիտէ»էն: Կ'առնենք պատմութեան, արուեստի պատմութեան, ճարտարապետութեան, բանասիրութեան ու մեր գաղութին կեանքին առնչուած հատորներ:

Հ. — Մամուլը:

Պ. — Երկուհարիւր անուն թերթ եւ պարբերականներ կը ստանանք, որոնց 70-80%-ը հայերէն են:

Հ. — Այս մեծածախ հարստութիւնը աւելցնելու չափ, հաւանաբար հարցեր ունիք մասին պահպանումի, ապահովութեան տեսակետէն:

Պ. — Այո, պահելու խնդիրներ ունինք. թէքնիք խնդիրներ են: Որոշ տեսակի թուղթեր կը մաշին, մաքրել, նորոգել պէտք է: Օրինակ, հատորները կազմելու տասը տարուան ծրագիր մը ունինք: Արդէն կազմել տրուած է դարու մը «Բազմալէզ»ը, նաեւ «Հանդէս Ամսօրեայ»ն ու «Մուրճ»ը: Իսկ ինչ որ կարելի չէ փերկել, պարտաւոր ենք մասնաւորապէս վերածելու. արդէն անցեալ տարի վաթսուսը հազար տոլար արժողութեամբ մասնաւորապէս պատրաստեցինք ժ.ժ. դարու թերթերու ամէնէն հին հաւաքածոներէն: Ու մէյմէկ օրինակ ալ Երեւան ղըրկեցինք:

Հ. — Անձնակազմը աշխատանքի ծրագիրներէն ետք, պիտի հարցնէի մասին «Նու-

պարեան»ի տնօրէնին ծրագիրներուն մասին...:

Պ. — Եւրոպայի մէջ ունինք Վենետիկի ու Վիեննայի մատենադարանները. որպէսզի այս հարստութիւնը աւելի զիւրին օգտագործելու ըլլայ, սկսած ենք համագործակցական աշխատանքի ծրագիր մը մշակել: Եթէ այս հիմնական գործը կատարուի, կարելի կ'ըլլայ փոխանակումներ ընել, աշխատանքի դիւրութիւն ընծայել: Օրինակ, մամուլի ամէնէն հարուստ հաւաքածոները Վիեննա են, իսկ հոս հարուստ է արդի պատմութեան բաժինը: Միակերպ պատրաստուած ցուցակներ եւ մատենագիտութիւն մը անհրաժեշտ են որպէս նախապատրաստութիւն: Որպէսզի այս համագործակցութիւնը դիւրաւ կարելի ըլլայ, կ'աշխատենք բանակարգիչ (էմֆազաբիֆ) ծրագիրներու վրայ: Գիտէք որ այսօր այս մարզին մէջ մէկէ աւելի դրութիւններ կը գործածուին, պէտք է նոյն դրութիւնը ընտրել որպէսզի երեք մատենադարաններու համագործակցութիւնը կարելի ըլլայ: Վիեննայի մատենադարանը արդէն գնաց Պ. Թօլուպիանեանի պատրաստած յառաջադիւրս բանիշները (logiciel avancé) որով չորս տասնամեակ կրնայ գործածուել հայկական, լատինական, ռուսական, յունական: Նշանակաւ ալ բաւարար է մեր պէտքերուն համար:

Ունինք անշուշտ միաձեւումի (normalisation) խնդիրներ. պէտք է դասաւորուած, անուններու թերթիկները նոյն ձեւով ըլլան. այսինքն ծրագրուածը 5-10 սարուստ աշխատանք մը կը նախատեսէ: Ատիկա ընելէ ետք միայն կրնանք իւրաքանչիւր մատենադարանի ցուցակները հրատարակել, ամէն տարի յաւելումներ ընել եւլն. որպէսզի օգտուիլ ուղղորդող դիւրաւ գիտնան թէ ուր, ի՞նչ կայ: Անհրաժեշտ է այս կարեւոր գործը կատարել, որպէսզի մատուցելու դառնայ ազգ. ժառանգութիւն մը:

Հ. — Ի՞նչ դժուարութիւններ ունիք ներկայիս, նիւթական հարցեր ու ժամանակէն գաւա:

Պ. — Չունինք մասնագիտութեամբ զբոսաշրջանորդներ. մէկը, որ թէ՛ պահպանութիւն, եւ թէ՛ միաձեւումի գործերով զբաղի: Առայժմ ինծի օգնական երկու սիրալոյս աշխատողներ ունինք: Անոնց հետ կը ջանանք անհրաժեշտ ընել որպէսզի զաղութի մը յիշողութիւնը պահպանուի եւ փոխանցուի պարտականութիւնը կատարուի:

Հ. — Մատենադարան յաւանադրելու մասին ալ կարելի՞ է գաղափար մը ունենալ. ի՞նչ է անոնց քիւր:

Պ. — Շարաթը շուրջ 25 հոգի կու դա. ուսանողներ են, որոնք աւարտածաւ մը կը պատրաստեն, կամ մասնագէտներ, պատմադէտներ, կայ դասակարգ մըն ալ որ կը բաղկանայ Հայերէն, եւ որոնք կու դան իրենց ծագումը, արմատները պըրպըտելու:

Այնքան համոզում կայ Յարութիւն Գեորգեանի արտայայտութիւններուն մէջ երբ կը խօսի, որ վատահոգութիւն կը ներշնչէ ո՛չ միայն այսօր կատարուածին, այլ նաեւ «Նուպարեան»ի ապագային հանդէպ: Մարդ լսելով զինքը, գրեթէ կ'ամենայ տարակուսելու թէ հատորներու կազմերը նորոգելու, արդիական գործիքներն ու սարքաւորումները գնելու անհրաժեշտ պիւտճէն արդեօք կարելի պիտի ըլլայ՞ ունենալ: Ոչ մէկ տարակոյս կը գործէ «զաղութի մը յիշողութիւնը պահպանելու եւ փոխանցելու գործը անհրաժեշտ պարտականութիւն է» սահմանումին զիմաց: Իր մտադրածը իրագործելու վճռականութիւնն ու եռանդը մեծագոյն գրաւականներն են Յ. Գեորգեանի «մատենամուրութեան» այսօր, երբ մեր ետին մնացած է, բարեբախտաբար, թէ՛ ողբիկներու դառնահամ փորձը:

Տեսակցեցաւ՝
Ա. Թ.

« ՏԱՐ ԶԻՍ, ՄԱՅՐԻԿԻՍ ՏԱՐ »

Ոնգրանք մըն էր. անցեալի պատկանող՝ քրոջմէ եղբոր ուղղուած աղերս, որ չգոհացաւ երբեք, որովհետեւ չէր հպարտակեր կամեցողութեան եւ Արսէն չկրցաւ քոյրը տանել ուզած տեղը:

Լուել չգիտցող ծայն մըն է, որ հետեւեցաւ իրեն՝ դործի թէ հացի ժամերուն, դադարի ու քունի պահերուն եւ ո՛րքան հեռացաւ ժամանակը, ա՛յնքան աւելի գորաւոր հնչեց:

Հիմա, երբ արդէն «կառքերու գերեզմաննոց» տարուելիք ջարդուած մեքենայ մըն է լոկ, սրունքը կտորած շան նման կը կաղկանձէ ցաւէն՝ դատապարտելով իր անփորձութիւնն ու ապիկարութիւնը:

Գիտէր, վստահ էր, որ կարելի չէր այլ կերպ ընել, բայց չէր դադարել ինքզինքը աղաչանելէ: Կարծես՝ կտակ մը առանձին իւրացնելու համար, քոյրը տարած էր Շառանթոն, երբ հարստութիւն չկար մէջտեղ: Ամբողջ եղածը՝ քաղց ու ծարաւ, ցաւ ու դառնութիւն, որ բաժնած էին միասին՝ մին բառնալով միւսին միջոցը: Յաւատեալեան թափառականներ՝ միասին ըրած էին Ռաւ - Ուլ - Այն ու Նապլուսը, Երուսաղէմն ու Փոռ - Սալիտը, Սուէզն ու Միջերկրականը եւ միշտ իրարու ձեռքէ բռնած, վազած՝ Փարիզի լոյսերուն ետեւէն եւ ամէն անկիւն ձգած միասին քրտինք ու արցունք: Այստեղէն աւելի առաւ էին Փարիզի շուքերն ու մշուշը: Պէյրութի տախտակալէն հիւղակները աւելի տաք, քան խոնավութեան կաթիլներ թափող Փրանսական պատե - րը: Հոս՝ հացի փշրանքները թաղուած էին Հալի թափածոներու տակ, իսկ զգացումները կը շարժէին օրէնքի հրամանով:

Պետական հրամանագրով եկած Արսէն՝ գրագիրի մը վերաւորուած եսով, մէկ օրէն միւսը օրինաւորութեան անցած ապօրինութեան, սկսած էր աշխատիլ գաղտնի, թափառիլ գաղտնի, քնանալ գաղտնի: Մայրը կ'իյնար անկողին: Քոյր -

ըր՝ մօր հիւանդապահ ու տան ծառան՝ ինքզինքը մոռցած, կը շրջէր մէկ ձեռքին՝ դեղերու տուփ, միւս ձեռքին՝ խոհանոցի տապակ:

Ճիշդ այդ օրերուն էր, որ Տիգրան աւելց խօսքեր ըսած, ժպտած էր Ազաւնիին, ժպտեցուցած աղջկէն ալ: Կրկնուող ժպիտներ վերածուած էին համ - րոյրի, համբոյրի՝ խոստումի, խոստումը՝ երդումի: Ու պատերը տաքացած, սրտերը ջերմացած, սեւ օրերու վրայ տարածած, լոյսի նմանող չող մը. ծայր տուած՝ երգ ու ծիծաղ:

Սակայն, ի՞նչ պատահեցաւ յանկարծ: Տիգրան ոտքը կտրեց տունէն: Շարաթ - ներ ու ամիսներ չկրցան անոր հետքը գտնել: Յաջորդեցին տարիներ ու չեքուցաւ աղան: Աղանի կծկուեցաւ ինքնիր մէջ: Դարձաւ լռակեաց: Երգումով կապուած՝ չուզեց տարբեր դէմք տեսնել: Գաղտնիքն լացաւ. երազի խորտակումը՝ հալեցաւ՝ արեւի տակ ջուրի վերածնող ձիւնի նման եւ օր մըն ալ՝ պոթովկաց: Փրփուրներ կային բերնին մէջ: Կոուկցաւ մօտ հետ. դրացիի ու անձնօթի հետ. փողոցէ անցնող ու կատակողի հետ: Չարացաւ նոյնիսկ՝ Տիգրանը տունը բերող սիրելի եղբոր դէմ: Սանգարուած էր ուղեղի մեքենայութիւնը:

Աղջկան քայքայումը կը լացնէր մայրը: Պատկերի Արսէն չէր միմանար մէկու արցունքին, միւսի կապաղանքներուն: Երաւրած, չէր գիտեր ի՞նչպէս սանձել քրոջ ստեղծած մարիկը, հսկել անոր բախումներուն: Չէր գիտեր ո՛րքիչ ժամանակ խել ու խնամիլ մայրը եւ պատասխանել՝ զինք ոտակոխաւորուն կանչող, յաջորդական հրաւիրակներուն:

Կրկին բռնեց քրոջը ձեռքն եւ առաջնորդեց հոն, ուր պէտք է տարած ըլլար երբեք:

Ինչո՞ւ, բառերու ու խօսքի լեզուէն անգին չկայ բացատրողական գործիք մը,

մեղ: Վստահաբար Տիգրանակերտի ձմերուկներուն, նուեքներուն չափ համեղ: Ըստ իս, ո՛չ մէկ այլ գիւղապիր յաջողած է այս աստիճան հարազատօրէն վերարտադրել իր մայրենի բարբառը եւ որպէս ազգագրական միաւոր փրկել զայն կորուստէ: Իրեն նախորդող գիւղապիրները կամ չեղտուած կերպով ազգապիր են եւ կամ՝ սոսկ գրադէտ, ինչպէս օրինակ՝ Համաստեղ: Այս երկու ծայրայեղ գիրքերուն ճիշդ մէջտեղը կը գտնուի Միմուրին, որուն լեզուն սակայն, ո՛չ գրական սահուն հայերէն մըն է, այն պէս ինչպէս է Համաստեղինը, ո՛չ ալ՝ երգեցողի կամ այլ գաւառի մը հարազատ բարբառը: Ան իր գրութիւններուն մէջ ճիշդ է որ տեղ տեղ կ'օգտագործէ իրենց բարբառէն որոշ բառեր, սակայն հոս ու հոն տեղաւորուած եւ տեղակայն գու - նայնութիւն տալու կոչուած այդ բառերէն բացի իր հերոսներուն լեզուն, չարահիւսական տեսակէտէ, երգեցողի դաւաճաբարբառը չէ, այլ արեւմտահայերէն մըն է, որ զեռ չէ թթափած գիւղի հողն ու խճճը: Իսկ Մարկոսեանի մօտ գրական սահուն հայերէն մը կը գտնենք, բացի այն պարբերութիւններէն, ուր հերոսները իրարու հետ կը խօսակցին Տիգրանակերտի իրենց բարբառով: Մէկ խօսքով, կրնանք բաժնիլ «Մեր այդ կողմերը» հատորը գրական հայերէնով գրուած գործ մըն է, որուն մէջ հերոսները կը խօսակցին Տիգրանակերտի բարբառով: Եւ այդ բարբառին նոյնութեամբ գրանցումը եւ հետեւաբար պահպանումը յուսելալի արժանիք մըն է Մարկոսեան գրողին համար:

Այսպէս ուրեմն, ազգային ազգային մոխիրներէն վերայտնած Տիգրանակերտիներու կանչն է որ Մ. Մարկոսեան աշխարհին լսելի կը դարձնէ, միաժամանակ վերանորոգելով 1922-ին փրթած օղակը մեր գրականութեան շղթային եւ զայն հասցնելով մինչեւ մեր օրերը:

Արժէ՛ք մըն է Միկտիչ Մարկոսեան որպէս գիւղապիր եւ մենք կրնանք հպարտութեամբ գինք յանձնել Միկտիչի եւ Հայաստանի գրական շրջանակներու ու շարքութեան:

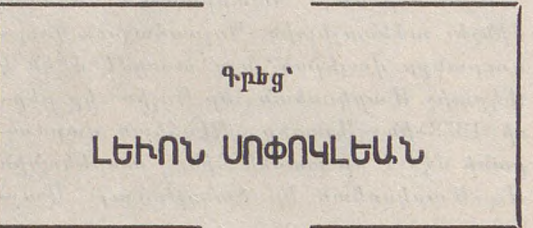
ՀԻՆԸՍ ԳԱՆՑԱՅԵԱՆ-ՓԱՆՈՍԵԱՆ

որ չազարտէ կատարուածին ճշգրիտ դէմքը, լոցնէն պիտի գործուած ըլլալով իսկ, բարձրացող խղճմտանքի ծայրը: Ինչո՞ւ ան՝ դամի պէս տեսապէս պիտի դամուի Արսէնի սրտին մէջ, երբ պատկերանան առաջին արարին յաջորդող անսարանները:

Մէնթ - Ժընըվէյ Տիւպուայի հիւանդը փոխադրած էին Սէն - Ռէմի: Հեռու է չօթ - Ս օն. ա՛յնքան հեռու, որ էյֆէլի վերջին սանդղատաւուն իսկ չերեւիր: Շոգեկառքի ճամբայ է. պանդոկի ու հացի դրամ. մէկ հիւանդի լըուէն, դէպի միւսի վազք: Բայց ի՞նչպէս պիտի հասնի մինչեւ հոն:

Աղաչանքի ու պաղատանքի վրայ, գործատէրը՝ 1936-ին բուհարկուած օրէնքը, առաջին անգամ ըլլալով 1938-ին գործադրելով, շոգեկառքի ամսակը կը դնէ ձեռքին, պանդոկի դրամն ալ՝ դրպանք. «գնա՛ւ եւ վերադարձիր չուտով. պէտք ունիմ քեզի»:

Գերաշնորհալի Փարիզ հասնող գէշ լուրեր կային: Բայց երգի, պարի ու ցնծութեան մէջ սաղորդ երկիրը կը հաւատա՞յ սնոտի խօսքի ու ամբարտաւան պոռչտութիւն: Եւ որքան ալ ինքզինքը աւելի տը -



կարացուցած ըլլալ Պլուտան« ո՛չ միշտ մըտութեամբ », պիտի յաղթէ թշնամին, որովհետեւ «աւելի զօրաւոր է»...:

Արդէն փախստական ապրող Արսէն, գործ չունէր քաղաքական ու պատերազմական խաղերու հետ: Սունկի պէս կը ծխար կարօտը: Բոլոր միջաւանջները հաւատարմապէս բաժնող սիրելիին կարօտը: Կարօտը՝ իր անուշիկ քրոջ: Կը նետուի շոգեկառք, շոգեկառքէն աւելի արագ վազող երեւակայութեամբ: Ո՞ր կայաբանը իմա... հա՛, Փոռ - տ'Աթլիէ: «Հաղորդակցութիւն չկայ, բայց երկու փրկմանը ինչ է քեզի պէս երկաստանը զի մը համար» ըսած էր պաշտօնեան ու բռնած՝ կաղինի թուփերով եզերուած ուղին պայուսակը օրօրէյն: Երկինքին աղաչելու պէտք չկար. տառնց խնդրանքի ու հրամանի տարածուած է օդատոսեան արեւը:

Յուցատախտակ մը կը շեղէ ճամբան. ուրիշ մը՝ զարմանքի կը մատնէ գինք: Մէկ փողոցի վրայ շարուած քանի մը տուններ կը կոչուին Սէն - Ռէմի: Ո՛չ ծառ, ո՛չ արհու, ո՛չ ազարակ: Առանց անասունի եւ անանց եկեղեցիի գիւղ կ'ըլլայ: Աքլորի ծայն անգամ չըսողոց ամալու - թիւն: Ո՛ր ալ գարձանք աչքը, ընդար - ձակ դաշտ. ամբողջ երկրին բաւարարելիք արմաթիւք ոսկեգոյն գլուխ: Կարծես, քանի մը մշակներ քով - քովի եկած, հողերը բաժնուած իրար մէջ, բնակարան չինած, ցորեն հասցուցած: Եթէ գիւղէ կամ առանձն պակաս ծառալ նշանակող բառ մը ըլլար, պիտի յարմարէր Սէն - Ռէմի: Քանի՞ ընակիչ կար հոն. յիսու՛ն, եօթնասու՛ն:

Գիւղապետին տունը եւ՛ ըմպելարան էր, եւ՛ պանդոկ: Աշխատանքէ ետք, հոն է որ գիրար կը գտնեն. հոն կը բացուին շինքեր: Հոն է որ ինչեւեռն էր ինքն ալ: Ունէր իր առանձին սեղանը եւ նախանձ դրողող ճաշ: Երեւի մեծ դրամ էր՝ բնակութեան եւ ճաշի օրական հինգ Փրանքը: Գիւղապետն ու կինը ա՛յնքան մեծ հաճոյքով կը սպասարկէին, որ եթէ աղջիկ ունենային, պիտի նշանէին իրեն:

Որքա՛ն սիրած էր Արսէն՝ փախստական մարդու տեղ զնոյ այդ պարզ ու համեստ գիւղացիները, որոնք՝ անձնօթ քաղաքային բարդութիւններու, միաձուլուած իրենց դաշտերուն ու հասկե - բուն հետ, կ'ապրէին իրենց հողերու խաղաղութիւնը: Գոհ էին ու երջանիկ, տրոփհետեւ չէին զարգացած տակաւին գիւղացին խելզող տուրքերու պատրուակները, փոխառութիւններու ծուղակներուն հնարքները: Հեռաձայն, ձայնարձակ, լուսապատկեր չէին խաթարած յարաբերութիւնները եւ նամակատուփերը չէին լեցունքը գոյնզգոյն պարտամուր - հակերտով: Կեանքի համ քի կար ու աշխատանքն ալ ունէր իմաստ:

Արսէնի աչքերուն առջեւ եւ տանտիրոջ ձեռքերուն տակ կապուող որսերն ու անոնց վրայ թափուող քրտինքը: Ականջներուն մէջ՝ տանտիրոջ անուշաբոյր

խօսքը. «Եթէ բանի մը պէտք ունենաք, բա՛ւր ինծի»: Յուսացածէն աւելի պատե՛ծը, ի՞նչ կրնար ուղեւ: Իր միակ ուղե՛ծը՝ քոյրն էր. աղաւնիի նման Աղաւնին:

- Անմիջապէս որ բարձրանաք գագաթները, կը տեսնէք հիւանդանոցը, - լսաւ տանտիրինը:

Բարձրացաւ գագաթները. տեսաւ երկաթեայ վանդակը: Քաղաքներէ հեռու, աշխարհէ կտրուած մարդկութիւն, անձատուած «մայրաման»-ը, որ այցելու չընդունիր, ուր աղօթքը ծիծաղ է ու քրքիլ: Երբ քրոջ անունը տուաւ, դռան պանքը դարձաւ, քիչ մըն ալ ծաղրաւ կան՝ գիտեց զինք: Ո՞վ էր այս յիմարը, որ Փարիզէն մինչեւ հոս կուգար քանի մը լոպչի տեսակցութեան: Հաւանաբար հարուստի գաւաղ, չի գիտեր ինչպէս ծախսել ունեցածը ու կուգայ խանդարել՝ արդէն խանդարուածի անդորոթիւնը:

Քրոջ տեսքը, ապտակ ստացողի պէս արցունքեց աչքերը: Ի՞նչ էր մնացած այդ քնուշ աղջկէն: Երբեք սրունքներու վրայ՝ ազգուն մարմին մը. չորցած թուշեր. փայլը կորսնցուցած աչքեր, գեղնութիւնը ամբողջ դէմքին. այնքան տերեւ, որ պիտի փշուրէ՝ եթէ մաս հպի: Ողորմելի շրջապատի տակ, ինքնիր գլխուն ձգուած որբ: Եկաւ տնտեսւն եւ առանց յուզումի հարցուց.

- Ինչո՞ւ կուլաս:
- Քեզ գտած ըլլալու ուրախութենէ...
- Մայրիկէս գտած, հոս գրկեցիր զիս, որ հանգստանաւ: Երջանիկ չե՛ս:
- Ծակառուարի համակերպանք նուաղ - կոտ ծայն մը. եղբոր ուղղուած բողբ, որ բողբողի ուժականութիւն չունէր: Յուզումը դարձաւ փղծկում:

- Բայց ես չէ որ սիրելի քոյրիկ...
- Չէ՞ր լսեր, մտիկ չէ՞ր ըներ, թէ կը հետեւէր ներքին ծայններու:

- Մայրիկէս ինչպէս է, - կտրեց խօսքը:
- Համբոյրներ կը գրկէ... կարօցած է քեզի:

Չի հաւատար. կը զգայ կարծես, որ թաղած եմ արդէն:
- Մի՛ ստեր. մեռած է եւ չես բար ինծի: .

- Հաւատա՛ւ խօսքիս: Լաւ է...
- Երթա՛նք ուրեմն: Տա՛ր գիւ. մայրիկի՛ս տար: - Կ'ելլէ ոտքի:

Պատելու ձեւը ենթադրել կուտայ, թէ հիւանդի հետ չէ գործը: Եւ սակայն, հոն է իւրաքանչիւր հիւանդի տուամը: Երբ - ւրեքսուած կը մնայ ջղադրգոտութիւնը, որու հետեւանքները անձնօթ են միշտ:

- Երկու օրէն, կը մեկնինք միասին:
- Լաւ: Հիմա լոպանքի պահ է. եթէ ուշանամ, կը նեղանան: - Կը հեռանայ, կը կորսուի նրբանցքներու մէջ:

Ողնայարի ցաւը փոխադրուած էր սրունքներուն, բայց մարմնային ցաւէն աւելի, Արսէն կը տառապէր անցեալի լիճառակներէն: Մտքի չարչարանքներէ ազատելու համար, փոքրուց ուժգնօրէն խլինքի կտոր մը ինկաւ շապիկին: Ոտքի ելաւ եւ դուրսէն հաւաքելու համար իրեն պակտող գունչը, բացաւ պատուհանը, ձծեց օդը ու աշտարակներու ետեւէն, կրկին տեսաւ Սէն - Ռէմին. տեսաւ ինքզինքը՝ յուսահատօրէն կառչած վանդակի մը:

Ո՛չ, մանուկ կամ հիւանդ օրօրելու երջ չէր ըրած խոստումը: Ուզած էր իրապէս խել քոյրը օտարտի միջավայրէ՝ վերջիկէ զայն առանձնութեանէ ու որովհետեւ: Որքան ալ խախուտ կացութիւն ըլլար, պիտի գտնուէր գետին մը, ուր հաստատուէր գուցէ կեանքի հիմ մը: Պիտի տոկաթ գինք հետապնդող կամայականութիւններու, անորոշութիւններու ստեղծելիք բարդութեանց եւ եթէ մեղք մը կար, յանցանք մը կար քաւելլէ, մոմակալներու մէջ պիտի վառէր մատներն ու ձեռքերը՝ սիրտը պիտի դարձնէր խորան: Բայց ըր՝ Ժիւլի ու վարչութիւններու անձնօթ են ուրիշներու ցանկութիւններն ու դաւ ցումները: Անոնք կը հետեւին միմար - թիւններուն: Բուժման շրջանը արտօնապէս տա՛ծ չէր եւ դուրս հանելու արտօնապէս չէին կրնար տալ: Ու նորէն առանձն, նստած էր շոգեկառք:

Սուստի ճակատամարտը սկսած էր, երբ բժշկական տեղեկագիր մը կը հաղորդէր թէ՛ «անձնօթ հիւանդութեան» մը դո՛հ գացած էր Աղաւնի:

Աղջկի գացած միացած էր մօրը, բայց «Տա՛ր գիւ, մայրիկի՛ս տար» աղերսը մըն նացած միշտ կենդանի, տեսապէս կը տան չէր գինք:



ալ կը հեռանան եւ կու գան Պոլիս հաստատուելու: Այս գաղթը սակայն, հին ժամանակներու պանդխտութեանէն տարբեր է. վերջնական է:

Գալով գրեթէ անհայտ, այս հաստիքին մէջ գրուածքներ կան, որոնք աւելի պատմութեան են, քան՝ ազգագրութիւն: Այս - ինքն, ունին նիւթ մը, որ կը դարձանայ եւ իր լրումին կը հասնի: Այսպիսի գրութիւնները յաջող պատմութեան են, յաճախ հիմնուելով, երգիծանքի նուրբ թեւով մըն ալ համեմուած, դուրձալի կացութիւններով յաղեցած: Որով, ընթերցումը կը դառնայ շատ հաճելի: Սակայն, գրուածքներ ալ կան, որոնք քաղաքուցական - ազգագրական պատկերներ են: Անոնք, մանաւանդ լեզուական - բարբառային հարազատ վերարտադրութիւններ են, որոնք ընթերցողէն որոշ ճիգ մը կը պահանջեն՝ հասկցուելու համար: Ուրեմն, որոշ գրուածքներու մէջ արուեստն է որ Ժանը կը կոչէ, իսկ ուրիշներու մէջ՝ ազգագրական վկայութիւնը:

Մարկոսեանի լեզուն մաքուր եւ սահուն արեւմտահայերէն է իր բոլոր նկարագրութիւններուն մէջ: Սակայն երբ իր օրիպարները կը խօսին, այն ատեն կը գործածէ Տիգրանակերտի բարբառը: Այդ բարբառը քրտնէնի եւ թրքերէնի խառնուրդ հայերէն մըն է: Շատ պարզ եւ աղքատ հայերէն մը, որ կը ջանայ սահմանական ներկայով, ապառնիով եւ անցեալ ընդունելութեամբ արտայայտել ամէն մտածում եւ զգացում, ամէն դէպք եւ գործողութիւն: Այդ քարբառին մէջ գլխաւորաբար ծայնաւորներն են որ հնչիւնափոխութեան ենթարկուած են: Ուրեմն, բառերուն մէջ ծայնաւորներու արժէքը մտովին վերականգնելու ուղղութեամբ փորձը ճիգ մը բաւական է յաճախ, կարենալ թրքերէնի համար գերլուծածք: Ի՞նչ ալ կ'օգնէ ընթերցողին՝ օտար կամ գիտարահասկնալի բառերուն իմաստը էլին տակ գնելով եւ կամ տող մը վարը, ճարտար դարձուածքով մը իմաստը մաքուր արեւմտահայերէնով տալով: Այսպիսով, սկիզբը գիտարահասկընալի թուող այդ լեզուն ոչ միայն հասկընալի կը դառնայ, այլեւ՝ հիւթեղ եւ հա -

ԱՐՏԵՄ ՅԱՐՈՒԹԻՒՆԵԱՆԻ ԽՕՍՔԸ(*)



Հանդիպել պոէտի հետ, նշանակում է հանդիպել նրա մանկութեան հետ. պոէզիան նախ մանկութիւն է, չկայացած մանկութիւն: Բայց իրականում պարզում է որ դա աւելին է քան սոսկ մանկութիւնը:

Երբեք չեմ մտածել որ իմ փոքրիկ Ղարաբաղը կարող է դառնալ «տոսիէ Ղարաբաղ», զարաբաղեան մի վիթխարի շարժման ալիք, վերափոխման եւ հրապարակայնութեան քննախոյզ մի հատուած ամբողջ Սովետական Միութեան համար. բայց հողը, յատկապէս այն հողը որը իմաստուն է, եւ Հայով է, հայ մարդու յաւերժական դոյառեմամբ է արգարացուել իր ներկայութիւնը, երեւի իրաւունք ունի իր սեփական ձայնով խօսելու աշխարհին հետ:

Հայաստանում եւ Սովետ. Միութիւնում յեղափոխութիւն է. այս յեղափոխութիւնը թուում է առաջին հերթին ներքին դրոժն է Հայաստանի եւ Սովետական Միութեան. բայց այդ յեղափոխութիւնը իր ամբողջ խորքով հայ մարդու, մարդ արարածի, նրա ներքին ուժերի, արդարութեանը ձգտող, վերափոխմանը այս ամէնին պատասխանելու եւ աւելի լայն առումով Սովետ. Միութեան մէջ կատարուող ճշմարիտ վերափոխման արձագանգն է: Այն վաղ թէ ոչ պէտք էր տեղի ունենալու եւ կործանվեան վերափոխումները դրա խորհրդանշին են:

Երբ ես Ռոստիսլ Բիւրնի Գրանտայի բանաստեղծներին, տեսայ թէ ինչքան հետաքրքրութիւն կայ ահա այս փոքրիկ հատուածի, իմ մանկութեան օրրանի նկատմամբ: Ղարաբաղը երեւի հայկական շատ հողատարածութիւններից քնով է տարբերւում, բայց Ղարաբաղի վիճակը շատ տարբեր է:

Պոէզիան, ճշմարիտ պոէզիան ոչ թէ փախուստ է կեանքից, այլ կեանքի շար ուժերին դիմադրութիւն է. պոէզիան ոչ թէ «պարապ վախտի խաղալիկ» է, այլ աշխարհի մի նոր ձեւափոխում, որի շնորհիւ մենք իրաւունք ենք ստանում իւրաքանչիւր ազգ, յարաբերուելու, հանդիպելու ինք իր հետ եւ իր հետ հանդիպման շնորհիւ նաեւ միւս ազգերի եւ պատմական, մշակութային միւս շերտերի:

Ես ասացի որ բանաստեղծութիւնը, պոէզիան մանկութիւն է. հանդիպել բանաստեղծի հետ, նշանակում է նրա զգացողութեան հետ հանդիպել:

Իմ ծնողները չուէցի են. Ծուլին ինձ համար յամենայնդէպս նիւթական է դառել. այնքան է հայրս խօսել. հայրս էլ բանաստեղծ է ու ինձ ուղեգրիծ են նրա հետեւեալ տողերը.

«Ինչ որ լաւ է այս աշխարհում
Բոլորն էլ կայ Ղարաբաղում,
Սար չի հասնի մեր սարերին,
Ինչպէս մայրն իմ այս աշխարհում
Շատ մայրերից լաւն է բարի,
այնպէս հոգն իմ Ղարաբաղի
լաւն է եւ քող աստուած պահի.
Եւ կը պահի մի՛ կասկածի,
Աստուածն էլ է զարաբաղի»:
(Ղարաբաղ — Միքայէլ Յարութիւնեան)

Հօրս այս բանաստեղծութիւնը եւ միւս բանաստեղծութիւնները որտեղ նա կտակում էր անկերջ ինձ Ղարաբաղ հողը. իր Ղարաբաղը.

«Ղարաբաղը քող լինի որդուս, նորից ու նորից
Որդուս քողնեմ՝ այս սուրբ հողը...»

Ինչ էր կտակում հայրս. քարտէ՞ղ, տո՞ւն, այգիներ: Բակերում խաղացող հայ երեխաների հեթանոս ճիւղը ինձ աւելի դրաւիչ էր, քան քարտէզը, կամ աւելի մեծ հեռանկար ունեցող հողի ապագան:

Բայց երբ տարիները մօտենում են, կորուստները շատանում, հասկանում ենք մեծերի ամբողջ վիթխարայութիւնը, ամբողջ անձնազոհութեան, ինքն իրենից հրաժարուելու մեծագոյն պատգամը եւ միւսի շարունակութիւնը:

Այսօր խօսում էինք ծնողի կորստի մասին թէ ո՞նց կարելի է այսպէս ընկերս ասաց. «Այսպէս պէտք է լինի»: Պէտք է ճամբար բացուի մի նոր դարաշրջան, մի նոր մշակու համար:

Ես ներկայ եմ, ներկայ, Արցախի
հագարաւոր ծառերով ու բոյսերով շրջապատւած,
որտեղ քնախոտն ու եղիմջը
երկնի հետ մշտապէս վիճի մէջ եմ,
եւ արեւը նորից, բազում անգամներ,

քաբցնում է իր արիւնը պատահական բոյսի մէջ,
հրմում, մարմնաւորում տեսելով իր մտադրութիւնը,
այսքան բազմազան էակների մէջ,
այցելում է հիւանդ ֆաղափների ելկարոնային որովայնը,
մտնում հիւրանոցների անհասցէ սենեակները,
որոնց պատուհաններից երեւցող մեղուքիւնը հագուադէպ է
մայր մտնում,
ուր վերելակը, անտարբեր, վեր է տանում անկումը մարդու,
ուր արցունքները վաղուց կորցրել են տիրոջը,
եւ էլ չեն տեսնի հիւրանոցի ետնամասի բակ-ջրհորի մէջ
գաղտնաբար ապրող ծառերի յուսահատ բողբոջումը,
որ խեղդում են տարուայ գորշ ամրան քումաւոր ծխի օղակումից,
մեքենաների հոգեվարքը վերածում է յետոյ վրէժխնդրութեան,
հողը, ջուրը, երբեք հիմա մի մասնիկն են քմաքոյների,
բայց սպասիր, դեռ ձայնը կեցութեան մաքուր է,
դեռ անտառամերձ բացառները խեղդում են քննոյշ լոյսից,
մաքուր գաղտնիք է դառնում անցած յուզումները,
դաշտերը ձեռքի պէս մեկնում են փամուց ծնուող
քաւշեայ ալիքը վիրակապութեան համար եւ սիրոյ,
խաղաղում է սիրտը մի պահ,
հետեւում ֆաղափի մայրամուտի մէջ
նկնել նշանների տխուր խաղին,
նկնել դիմագծերով տղաների եւ աղջիկների խաղանքին,
քննոյշ էակներ, արցունք, միջքաբանք,
բառ եւ մօտ հայեացք, որ կեանքի է կոչում եւ ասում՝
եղիր բարի քո իմանութեան Տիեզերքի հանդէպ,
եւ բոլոր նրանց՝ որ ուժ չունեն բարի լինելու,
եղիր ներողամիտ փողոցի բնակիչների հանդէպ,
որ բողբոջում են շոգի վիր-խաղի ալիքից,
եւ ներքի մեծ շուկաների մրջնանոց դարձած ժխորի դրան ճիւղնը
եւ բոլոր նրանց, որ ձեւացնում են, քէ հասկանում են իրար,
բայց քշմամբ են մնալու:
Ներքի եւ բարիացի կեցութեան առաջ,
որ այն է, ինչ զգացիր, ինչ ձեռքիդ տակ է,
ինչն ապրում է մայր բնութեան քրքումն տերեւի Սուրբ գրքով,
եւ ինչին դիպչում ես՝ կեանք է,
մահուան հետ պայքարում իմաստացած շարժում,
որտեղ յաղթողը անկերջ բացակայում է,
մոռանալով դուրը ետեւից փակել,
եւ մեքէ յայտնում ենք մոյն գոյութեան մէջ,
եւ սկսում փայլը հիմաւորաց շարժման,
եւ սկսում անել՝ քաղամասից քաղամաս,
եւ մոռանում դէմքը մեզ տուած ժամանակի,
եւ մոռանում քննալմբ մանկութեան այգիների,
եւ տեղ հասնում որպէս լուսնի էակ,
որին չեն մանաչում ոչ մի մոլորակ,
ոչ մի խղճմամբ ու տերեւ-շոյանք:

(Ներկայութիւն — «Շեմ»)

Ես նորից ուզում եմ վերադառնալ, բայց այս անգամ Հայաստան. իմ սերնդի մասին: Հայաստանը մի մասնիկն է մի մեծ, վիթխարի երկրի: Իւրաքանչիւր շարժում, փոփոխութիւն, անխուսափելիորէն ազդում է ինչքան էլ մենք պատենաւորուենք:

Կայ մի սերունդ հիմա, որ փորձում է աւելի շատ ապրել, քան թէ արուեստել: Աւելի շատ լինել ներկայ, քան թէ հեռակայ կարգով ներկայ լինել: Շատ դժուար խնդիր է վերցրել իր շալակը: Արձակում Հ. Մաթեոսեանը, Վ. Գրիգորեանը, Զ. Բալայեանը, մեր մի շարք դրողները որոնք փորձում են ոչ թէ դրականութեան հաստ պարանից թելեր քաշել, այլ ներկայ լինել: Ներկայ լինել ու իմաստաւորել. իմաստաւորել հասարակական կեանքի բարդ երեւոյթները, երբ մասնաւորում ես ու բախում ես բոլոր ներկայութեանը դէմ ուղղուած ուժերի, որոնց համար աւելի լաւ է դու լինես ապատրակդ, վերացական, քան թէ մարդ: Բայց շարունակեմ այն մարդկանց մասին խօսել որոնք կը նախընտրեն ներկայ լինել, չիտաւափել կեանքի դառն խնդիրներից: Մենք շատ շնորհալի բանաստեղծներ ունենք, հետաքրքիր գրողներ. օրինակ Յովհ. Գրիգորեանը, լենինականից տղայ է. փորձում է ան-



վերջ պոէզիայի երկաթը ձկնէ Հրատարակչութիւններէ առջեւ. մեծ մասամբ յաջողում է առաջիմ. յաջողում է եւ խտաբարոյ հայեացքի ներքոյ խմբա- գիրներէ, գրքեր եւ լոյս տեսնում, որտեղ «հոգեղէն տարածքներ»ը յանկարծ ուրիշ տարածութեան մէջ են յայտնւում :

Յովհաննէսին փառք ու պատիւ որ նա խել է հոգեղէն նիւթը չափից շատ «հոգեղէն»ը չարաշահող մեր որոշ պոէտներէց, եւ փորձում է փողոց դուրս բերել այն, ինչ վարագոյրներէ ետեւ համարում էր մի քանիսի մենաշնորհը : Ոտքը տամ Յովհ. Գրիգորեանին. «Օ՛ր բախտ իմ դժխեմ, պիտի ասէր Յով- հաննէսը, ծնունդ եմ որ ե՞ս փորձեմ այս ամէնը» : Փորձում է, յաջողում է . Յովհաննէսը ընթերցող ունի : Ինձ թւում է դուք ծանօթ էք նրա պոէզիային : Քիչ են տիրածները, թուղթը շատ վատորակ է, չաքար փաթաթելու թուղթ է յիշեցնեմ. բայց զիբքը դանում է ընթերցողին եւ ոչ չաքարը :

Միւս մեր հետաքրքիր բանաստեղծը Հենրիկ Էդոյեանն է : Հենրիկը գեղա- գիտութեան դասախօս է . բայց երբ գրում է, գեղագիտութեան ձեռքը բաց է թողնում եւ բանաստեղծութիւն գրում : Մի քանի ժողովածուներ ունի . դժուար է մուտքը եղել գրականութիւն : Համալսարանում դասախօսում է ըս- տեղծագործական աւելնը ցերեով լսարաններում . բայց մի մասը կարողանում է պահպանել : Գրքերը երեւոյթ են. ինձ թւում է իր որոնումներով արեւել- եան պոէզիայի եւ արեւմտեանի մի ձուլումը է փորձում. գտնել իմաստասի- րական մի շրջանակ, թէ կեցութեան մի ինչ որ ապրեւածեւ, որի մէջ կարող է յարատեւել : Վերջին ժողովածուն իր որոշ կրկնութիւններով հանդերձ նորութիւն է բերում յատկապէս այդ կենսաձեւի որոնումներով : Ինձ թւում է Հենրիկը գեո ունի տարածութիւն մտնելու, դառնալու աւելի զգացական, աւելի հսկայական կամ աւելի ներկայ լինելու այդ ներկայութեան առումով :

Հետաքրքիր բանաստեղծ է Արմէն Մարտիրոսեանը . Գողթան երգերու սիրահարը : Գրեց պատմական թեմայով մի վէպ : «Մազէ կամուրջ» վէպը հի- մա հետաքրքիր երեւոյթ է : Մրցանակ ստացաւ . բայց անկախ մրցանակից, Արմէն Մարտիրոսեանը հետաքրքիր բանաստեղծ է . մտածող եւ շատ ապրող է :

Բանաստեղծութիւններէց մէկի մէջ խօսում է օրօրոցի մասին, որի մէջ ծնուել է Կիրովականում : Փառահեղ է . Տիրն Թոմասի հետ ես կը համեմատէի նրան : Ասացի «դու գիտե՞ս Տիրն Թոմասը» . ասաց «դադարիւր չունեմ» . իս- կապէս չգիտէր : Հայկական թրուպատուրի ձայն ունի եւ Դաւիթ Յովհաննէսը որը չի խուսափում գուրու գալու ժամանակակից աշխարհի թոհուփոհներով լեցուն թատերարեմբ :

Անցնենք առաջ . հետաքրքիր մի նոր սերունդ է եկել . ես չեմ ուզում սահ- մանափակուել իմ սերնդով . Էդ . Միլիտոնեան, Շեկոյեան, Ոսկանեան, Աւ- դայեան, Հր. Բեկլարեան, Ղ. Սիրունեան, Յ. Մովսէս, Ս. Կոսեան, Ա. Պար- սամեան . . . առաջին հայեացքից թւում է այս ձայները թերեւս լրիւ չեն լըս- ուած . . . բայց իւրաքանչիւրը բերում է իր ապրածը, տեսածը, մանկութիւ- նը, ծնողների ներկայութիւնը, հայրենիքի զգացողութիւնը . այս թեման շատ անգամ չարաշահուած էր մեր որոշ պոէտների ձեռք ընկնելով : Հիմա վրում են փոքրերը նրանց ձեռքից այս թեմաները :

Պոէտը նման է . . . Մալքոմէն մի լաւ տղ ունի «կարծեցեալ պատահակա- նութիւնների տուրք տուող» կամ Փասթէրնաքը ասում է «Աստուածային ման- րուք» : Մի՛ք մոռանա որ մանրուքից առաջ գրուած է «աստուածային» բառը :

Ահա, պոէտական բերքը օրից օր շատանում է Երեւանում . սա նշանա- կում է որ փոխում է եւ աւանդական վերաբերմունքը որն այնքան ուժեղ է մեզ օտ : Բանաստեղծին խօսքի ազատութիւն է պէտք . ապրումի ճշմարտու- թիւն, տոկմաներից չուտափոյթ ազատագրում . ստալինեան տոկմաներից, որ գեոեւս մարմարի պէս վեր են խոյանում եւ ոչ մի ջուր չչատրուանելով դէպի երկինք . իսկ պոէտի խօսքի համար, անգամ երկինքը ծառա է :

Գուցէ նորից վերագտնամ Ղարաբաղ : Այս օրերին դժուար է վե- րագտնալ . . . Այնտեղ էլ ունենք մի լաւ, հոյակապ սերունդ . Վարդան Յա- կոբեան, Հ. Բեկլարեան . . . շիտակ տղաներ են . երբեմն չեն տարբերում խո- րամանկութիւնը պոէտական նպատակի ուղղութեամբութիւնից, բայց հայերէնը ձմրում են, հունձում, որովհետեւ Մաշտոցի առաջին դասերը եղել են Ամա- րասում . մեր հինաւուրց Ղարաբաղ հողում . եւ իւրաքանչիւր հայ այսօր պէտք է գիտակցի որ Ղարաբաղը սոսկ հող չի եւ Ղարաբաղի պահանջը հայրենիքի պահանջ է . հինաւուրց Արցախի, հինաւուրց հողի, որի իւրաքանչիւր պատ- կեր, իւրաքանչիւր շարժում արտացոլում է անպայման իրական պոէտի, իրական Հայի, իրական մարդու մէջ, որը ապրում է եւ տառապում իր զգա- ցողութեամբ :

Ես շատ զգացողութիւններ ունեմ իմ մանկութիւնից . քանի որ պոէտ եմ, ստիպուած եմ այդ զգացողութիւնների մի քանիսի մասին խօսել :

Տասն վատարան է վառում . թաց հացիի, բոխ մամռապատ փայտը իս- կոյն տունը լցնում էր անտառի միտտիկ ներկայութեամբ :

Պապս խիստ էր, երբեմն անարդարացիօրէն շուտ բռնկուող . տատիցս անվերջ ճաչեր էր պահանջում զնեւ սեզանին :

Հայրս մեղմ էր, բայց հօրիցը ժառանգել էր նոյն պոռթկումների սովո- րոյթը որը երբեմն դրսեւորում էր պոէզիայով . յատկապէս երբ խօսքը իր հայրենի Ղարաբաղի մասին էր : Մայրս շատ մեղմ էր . մօրս էի միշտ ձգտում, բայց բոլոր արարքներին համար պատասխանատու էի հօրս առաջ . եթէ հայրս ժպտում էր մի որեւէ արարքին վրայ, սա ինձ համար մի փառահեղ ամիս էր որի մէջ տոնակատարութիւն էր եւ այդ տօնը տանում էի ես ինձ հետ ամբողջ կեանքում կրկնելով, մտածելով որ հայրս ներկայ է եւ ժպտում է իմ արածի վրայ :

Մի անգամ ինքս
գիպայ ժամանակին,
հագայ հողէ հագուստ,
դարձայ սիրելին,
նրա, ով ատում էր :
Մի անգամ երկինքը
խտացաւ արագ,
երազը մնաց
արք-նացայ մեմակ :

Իրար հանդիպեցին
երկիրս ու ֆարը .
նրանց միջի մէջ
նորացող ուղին
գեո որոնում էր ապրողին .
ֆար, որ ետեւ է,
ֆար, որ կանչում է,
ֆար, որ մեռել է, իր մէջ գմուսած կորուսեալ ցաւից :

Դու ասում ես որ ծառերը վաղ են սկսել ծաղկել,
երբ շուրջդ խաւար է եւ բոնութիւն,
երբ գեո քնած է հողը լեռների
եւ ձայնը ձնալի մոգական ու խիստ,
կրկնում է շունչը անգոյի :
Յետոյ՝ ուղիներ արագ, եւ քննաճ
ինձ համար փրկիչը գալիս է մուք ուղիներով
բայց հոգին վառում է բարութեամբ :

(Հանդիպում)

I.

Շուշի ֆաղաֆ, մրաֆարեր,
Այսօր քոչուներ կը բարձրանայ աւերակների վրայից,
նա կը տեսնի սկիզբը հրդեհի :
Մեմակ, պատառոտուած ֆամու մէջ,
ես ազատ էի ապրելու համար :
Մի լոյս գծագրեց նոր արեւ ու կեանք :
Մի երեխայ նայեց պատուհանի խորքից, ձուլուելով
մօր հայեացքին :

Ես դիմում եմ ձեզ,
իմ խոր ընկերներ,
արմատներ բոյսի եւ մեռնող ծառի,
դարձէ՛ք բնակավայրս վերջապէս :

II.

Հիմա, երբ տարիներ են անցել .
ես կարող եմ ասել՝
քող օրհնուի՝ մարդը՝ հիւանդանոցում, մարգագաշտում,
սեփական երեւակայութեան խրախմբմանում,
Օրհնուի՛ նա, ով ապրում է իր ստուերում, եւ ուժեղ լոյսի
շիկացած միջուկում,
մարդը, որ սմբած ազդրեր ունի եւ հօգօր մէջք, որի գերեզմանը
նոյն չափն ունի, ինչ տիեզերքն է,
Օրհնուի՛ արցունքներն աչքերին եւ առանց արցունքների,
Աստուածային բարձրախօսը մեր ծիծաղը փոխում է հեկեկոցի,
Օրհնուի՛ քո անցեալ տարուայ մեմութիւնը խոհանոցից սեմեակ
տանող միջանցքում,
քո աչքի քարթումը շփումստփից միմչեւ երկինք,
Օրհնուի՛ հիւանդութեան մէջ,
Օրհնուի՛, օրհնուի, օրհնուի ատոզութեան ցելոփանէ տապալում :
Օրհնուի, ով տանում է բոլոր վշտերը դէպի երկինք, որ վերջում
է կանգնած, քո՛ր օրհնուի՛,
նա՛, ով կառուցեց տիեզերքը՝ մթուքեան մէջ,
չքողնելով ոչինչ անկատար,
նա՛, ով ստեղծեց այգիներ, ուր տաններ գիրանում են
ծալապատիկ նստած փոքրիկ բուդդաների պէս,
Օրհնուի՛ն, ովքեր ցած են սուրում կամբջի բարձունքից,
օդում հասցնելով փոխուել հրեշտակի,
Ովքեր խժռում են ատելութեան շոգեխաշած ազդրը, բայց
փոխարէնը սէր տեսնում,
Ովքեր տպում են իրենց տեսիլքի մի տոկոսը, ստանալով անյայտ
զանձապահի անեծքը,
Ովքեր գեո դպրոցում իմացան Տէր Զօրի չարդերի մասին
եւ դասամիջոցին կարկանդակ պատմութեան արիւնտ զանգերի
առաջ,

Ովքեր երգում են անյայտ պատուհանների խոռոչում,
եւ մեքենագրում Պոէզիայի հսկայ, սեւ գրամեքենայի վրայ իրենց
յանկարծախա տեսիլքը, նախապէս չիմանալով որ անմահ են :
Ովքեր յիշում են Շուշի ֆաղաֆի աւերակների միջից
անթարք նայող ծաղկի նիհար դէմքը,
ովքեր ապրում են արցունքի եւ արեան մակարդումից
վեր բարձրացող քափօնների աշխարհում,
Ովքեր վագում են սառցէ փողոցներով՝ յանկարծ համակուելով
պոէզիայի ալիքի միայն յայտնութեամբ,
Օգտագործում էլիպար, կատալոգը, իջնող ինֆմաթիոի
մանր դադերցքը, որպէս վերջնական տաղաչափ,
Ովքեր մտնում են մայրաքաղաքների էլեկտրոնային որովայնը՝
սովորելու գիշերուայ դրաման եւ մեքոյի ժխտը ու
քմբկահարուող օդը դարձնում գերբիական գրատախտակ :
Ովքեր յայտնում մեծ ֆաղաքների սիկարետից վառած
անցքի մէջ, (անձրեւաբայրով սփոփուող), արթնանում
սեմեակների տխուր յարատեւման մէջ,
Ովքեր տպում են զգայախաբութեան սեւ տառերով սիրոյ
լիրիկան հէնց իրենց քոփին, որպէս ներքող,
եւ արտասանում սեփական զանգի փշրուած
պատուհանից՝ արթնացնելով անձրեւ ու աղաւթի,
Ովքեր այսօրանց յետոյ գեո շարունակում են խոստովանել,
մերկ մարմինը փաթաթելով ամօթի եւ ձգտման մաքուր լոյսի մէջ,
մտքի ոխքմը դարձնելով միջ :

III.

Ես գեո չեմ վերադարձել երկիրս,
եթէ վերադառնամ,
Չեմ գտնի ինքս ինձ,
Կը տեսնեմ լուրքիւնը սփոփուած երկրի,
Դրան ծանր փականքը կրանիքէ –
քթերների մետաքսը կանաչ,
որով հողը գործում է ծիսական իր հագուստը,
եւ չունի փոքր ապրողի :
Ես գեո վերադառնում եմ երկիրս .
Թափառում արեան քաց երակներով,
Տեսնում եմ հրդեհը հինաւուրց հողի,

կտրուկ ճիշդ արթնացող ֆալսեթների,
եւ քանոթ սկիզբը միայնակ բաղդի,
որ ստուեր է դառնում օրէց օր,
եւ ծածկում սկիզբ ու աւարտ:

(Եւ դեռ վերադառնում եմ — «Գարուն», Փետ. 1986)

I.

Հող,
որ կոտորած է ստացել ֆարի պէս,
թէ նայես վերելից,
ամէն ինչ փորձում է
նեղել — դուրս գալ
իր բազալտ մահնից,
ուր արթնացողն Արարողն էր:
Երկիր՝
նուազող ֆարէ ալիք,
որ նորից է ծնում,
կիսալուսնի
խաղաղ լուսնի երէշաւոր
մտադրութիւնից ազատուած,
յետոյ, այգաբացին՝
սեւիլից ծնունդ մաքուր լեռներ,
դաշտեր, ուր լոյսի մուտքը կեանք է
արարում լանջերի վրայ
ֆար-լեռան:

Եւ եկել եմ ցոյց տալու կորսուած
երազը մի անգամ էլ,
ցոյց տալու մաքուր երկնքանգ
տեֆստը

բլրալանջերի,
ուր գիւղերը ծխում են
իրենց չընդհատուող մաքրութիւնը,
եւ ներքեւ շտապող առուն
խոլոյցում է անյիշալարութիւնն
իր արծաթէ
եւ մեմորիան կարծեցեալ:

II.

Ցեղասպանութեան դարասկիզբ,
եաթաղանք յօշոտում էր
անաղարտ դէմքը մանկան,
քնի եզրից մինչեւ մահ,
թում էր յաւերժ կար,
բայց աւեր եղաւ,

գերեզմանների

ֆարէ հաւատարմութիւն,
որտեղ յարութիւնը մարդու համար
մի այլ դար էր պահանջում:
Մեզ փրկում է գեղեցիկը,
ժառանգաբար մեզ հասած
հրաշք դէմքը մանկան,
եւ հողի գիտակցութիւնը
կարծրանում է օրէցօր՝
բայց հողը չի մոռանում ոչինչ,
անգամ եթէ բացակայում են
վկան ու Զոհը,
մեր հողը խօսում է
տանքանքների վսեմ հասակով,
որ կանգնած են լանջի
մաքրամաքուր ափերում,
որ պարտւում են դադձի
անուշահոտ ստուերով
եւ ագահ են աղօթքի՝
վաղուց ցամաք կոկորդով:

III.

Կերպարանափոխի ինձ՝
աւալի ստուերից մինչեւ մարդ,
միջատների միալար ձայնից՝
մինչեւ երգը թռչնի,
խորացրու բառերի անկումից ծնուող
այս սէրը,
մինչեւ ոսկին խօսքի,
դարձրու ինձ տուն, նոր անկում,
որ ես ուժ ունեմալ արթնացման:
Հանգստացրու ինձ,
տես՝ օրը վազում է արեւի յետելից
եւ վերադառնում՝ ուրուական:
Եւ հեռուն նորից ծնողի ձեռք է,
որ պաշտպանում է, բայց չկայ,
եւ կարծես յաշտում աննկատ՝
որ միայն բարին է տիրելու,
ինչպէս որ սէրն է իրական:

(Հայաստան — «Շեմ»)

Եւ վերջապէս քաղաք եմ եւ մտնում. քաղաք մտնելու առաջին փորձը լի-
նում է զանգահարել որեւէ ուղղութեամբ. ես այդ քայլը անում եմ եւ զան-
գահարում. տեսնենք ինչ է ստացւում.

Այսօր գանգեցի մի ֆանի ուղղութեամբ եւ ապրելու
հօր օգտում կար հեռախօսափողում լսուող ձայներում,
պատահաբար լսեցի կէսօրուայ բոլոր լուրջ լուրերը,
որոնք մրցակցում էին երազիս անիթերէ շարժմանը հաւասար,
գանգեցի ֆալսեթներին, եւ փորձեցի համոզել,
որ օրէնքը վերծանեմ—հասցնեմ իր նախնական ձեւին՝ բարութեանը,
տեսայ սնդիկ—լամպերի ստուերով պաշտպանուած
ակադեմիաների հօր անն ու անմարդկայնացումը...
Քայլեցի, շրջանցելով անձրեւաչրի մաքուր նախշը
(օրուայ մէջ միակ օգտակար քայլ),
փողոցով քափառելիս, տեսայ նպատակադրուած
փորձի շարժումը դէպի բռնութեան դռները ոսկեգօծ,
10 հազար պատանի, դոփելիս, գաղտնի գնում էին
սեփական հոգին, եւ նման էին պետութեան կողմից խուզում
եւ պահպանուած բանտարկեալների,
(յետոյ օդը լցուեց կաշւի եւ կորած ջահելութեան խիտ բոյրով),
մրգահիւթի հսկայ բաժակով խմեցի ամբողջ աշգիներին պատանքի հիւրը,
կարկամեցի՝ մարդկային հոգու մարմնի ճղման լուրերից,
որ ժայթքում էր ցինկապատ բարձրախօսից:
Եւ պոկու եմ եւ նոր գիրքս դրում է սեղանին,
երբ արթնացայ 20-րդ դարի թռչնաբուն յիշեցնող
կահաւորում սենեակներից մէկում,
բերանս ծխախմ էր, ուղեղս՝ համարներով լեցուն,
կեանքս՝ պետական ապահովագրութեան եւ հետախնդրութեան
հսկայ ժխտում,

ձեռքերս՝ սեւ գրամեֆենայի վրայ ծնուող տեսիլներից յետոյ
դողդող եւ սքափուող, որ պոկմը դառնայ վայրկեան օգնութեան
եւ ոչ թէ գրադարակին բազմաժան շարքաթէ բորբոս,
եւ արձանացած կեղծ դասականների գլխին դրուած
դափնու տերեւի վրայ իշած կապոյտ մի ճաճ,
որի բզմանից գործել են սկսում դատարաններն ու գրաքննութիւնը
պատերազմալեզու հսկայ հիմնարկներում:
Եւ կանգնում եմ մայրի վրայ,
աչքերս քշուառութեան լոյսից շողողում,
եւ գլուխս դուրս եմ հանում տիեզերքի աստղային պատուհանից,
անգամ լցուած է աստղափռու հաստ շերտով,
դատարաններից լսուող ժխտը հասնում է եւ այստեղ,
դէպի սիրտը՝ ննջում եւ շղթայում...
Եւ երգում եմ բարձրաձայն, օրօրելու
տասնամեակների անյուսութիւնն ու յոյսը,
Ա՛հ, մեր մայրակը, որ այստեղից նման է
նորածին երեխայի կնճապատ գլխի,

Ս Փ Ի Ի Ռ Ք Ա Հ Ա Յ Ո Ի

Ք Ր Ո Ն Ի Կ

Ապրիլ 9

Շարաթ մը առաջ, երեկոյեան ժամը
6-ին, երբ երկինքը դուրջ էր ու ամպերը
թեթեւ անձրեւ մը կը մաղէին մեր դըւ-
խուն, որոշեցի ձգել Միտլթաունը, հա-
մալարանական այս փոքր քաղաքը՝
ուր զանազան պարտականութիւններ ուի-
քէնտիսն ալ հոս մեկտեղ էին զիս, եւ եր-
թալ Պոսթըն:

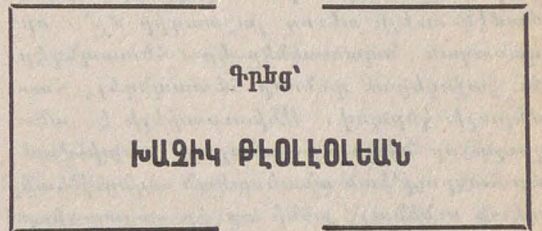
Գիտէի որ Պոսթընի հայկական ան-
կախ բաժնի (Պ.Հ.Ա.Բ.) եօթնե-
րորդ տարեդարձին ի պատիւ հանդէս մը
կար: Գիտէի որ անցեալին՝ նման վեց
հանդէսներ փախցուցած էի: Գիտէի նաեւ
որ յաճախ խօսած էի նման բաժնի
կարեւորութեան եւ լրջութեան մասին,
սովորաբար հեռուէն: Երբեմն մարդ մի-
այն իր ժամանակը գոհելով, իր ուրիշ
գործերը մէկդի դնելով, այլ խօսքով՝
միայն իր ներկայութեամբ կրնայ վը-
կալել թէ իր ըսածը լուրջ է: Հեռաձայն
մը, եւ ջնջեցի երեկոյեան ժամադրու-
թիւնը: Երկրորդ մը՝ եւ ջնջեցի յաջորդ-
օրուան հանգիստը (հոս ուիքէնտե-
րուն ալ կ'աշխատին յաճախ): Բաճկոն
մը, ինքնաշարժին բանալիները, եւ եր-
կու ժամէ ու 190 քիլոմեթրէ հեռ, հա-
սայ հանդէսին:

Ճամբուս վրայ կը մտածէի փիլիսոփա-
հայութեան բաժնի մասին:

Չեմ գիտեր թէ ի՞նչ է Միլթին Արեւել-
քի բաժնի մասին. կամ հեռախօսային
ժամերուն ներկայ վիճակը: 1970-ական
թուականներուն, զիտեմ, բարդաւած եւ
առողջ էին նման «ժամեր», Պէյրութի
մէջ: Յիշատակի մէջ՝ Բաժնի Ազգ — Բա-
նի Ազգ հարցերուն ծանօթ կը մնամ
«Յառաջ»էն, սակայն պէտք է ընդունիլ
որ մամուլը, որքա՞ն ալ պատասխանա-
տու ըլլայ եւ փորձէ լուրեր փոխանցել
նման երեկոյթներու մասին, չի՞ կրնար,
ի վերջոյ, այդ բաժնի մասերը «ապրե-
լու» զգացումը փոխանցել մեզի:

Պէտք է ըլլայ զազուածի մը անդամ,
զիտնալու համար ա՛յն՝ ինչ որ իսկա-

կան փաստն է բաժնի մը յաջողու-
թեան: Պէտք է զիտնալ թէ որոշ ժա-
մու մը դուն, ծնողքը, ազգականներդ
իրօք մեքենականացած հաւատարմու-
թեամբ մը կը բանա՞ք ձայնափութը: Այդ
սովորութեան վերածուած, այլեւս լի-
վին չմտածուած հաւատարմութիւնն է
որ փաստն է բաժնի մը յաջողու-
թեան: Եթէ հայրենակ թաղի մը մէջ է
մարդ, կան ուիքէնտեան ժամեր, երբ ա-
մառը մանաւանդ նո՛յն մեղեդին, նո՛յն
խօսնակին ձայնը կը լսուի բազմաթիւ բաց
դռներէ եւ պատուհաններէ: Նման վայր-



Կեանքներուն՝ փիլիսոփայական քրոնիկալիքը
զիտէ թէ համայնք մը կ'ապրի իր փիլիսո-
փայութեանը այնպէս, ինչպէս ազգ մը
կրնայ ապրիլ իր պետութեան հոգեւոր
վրայ իսկ: Եթէ նոյնիսկ խօսնակը կը ջար-
դէ իր լեզուն (ոչ միայն հայերէնը, այլ,
հոս գոնէ՝ անգլերէնն ալ, քանզի խօս-
նակներէն շատեր երկու-եքեք լեզու ան-
կատար կը խօսին): Նոյնիսկ եթէ ընտ-
րուած երաժշտութիւնը ազմուկ միայն
կը թուի, իրականութիւնը կը մնայ, —
այդ ժամուն՝ երբ խոհանոցներու եւ
նստասենեակներու մէջ, ճաշ եփողներ եւ
մրափողներ, վարորդներ եւ ուիքէնտեան
հանգիստը ըմբոշողներ, ըլլա՛յ կէս —
ականջ, ըլլա՛յ հմայուած մտիկ՝ կ'ընեն
հայկական բաժնի մասերու, հազարաւոր
Սփիւռքահայեր կ'ապրին քնակաւ կեանք
մը, այն՝ ինչ որ զլացողութեան մէջ, գրե-
թէ միշտ: Այն կեանքը՝ զոր կ'ապրին
Նորքի ու Լեւոնականի Հայերը (հիմա,

հիմա սահում է ինձ հետ միասին իր
միլիոներադր պոռնոյ, խաւարի եւ լոյսի կիսագնդերը
տանելով դէպի մեզ համար անյայտ մի նպատակ,
ներքեւում ավտուած է աննկատ աստուած—անտառը,
որ գգոյշ սեւանում է, իր ճիւղերի փառք անքշելով,
աւելի ներքեւ՝ մեմորիան մէջ փաթաթուած ֆալսեթներ,
ուր ապրիլեան շուրջ, նորածին եւ կնճու,
դուրս բերեց փողոց բակային շների մի ամբոյս,
որ փակ հասարակութիւն էին կազմել ոսկոր փնտռելիս
եւ պատրաստ էին մարդուն յօշոտել:
Բայց պէտք է վերադառնալի ֆալսեթ,
իմանալի, բացակայութեան ընթացքում ովքեր են
ձերբակալուել մարդկային խղճի պաշտպանութեան պահին,
ամուսնալուծուել, ինքնասպան եղել, բանտերում չգնել,
ցերեկ—գիշեր՝ յարգում՝ է հիմա մարդ—հիւրէն,
թէ՞ միայն իր երազի փոսում է գունաւոր,
որտեղ մեմօ մեմակ մուտք չունենէ,
սոսկ մահուան ձեռքն է մեր կողքին
եւ անմուն ձայներ՝ որ կոչ են անում բարութեան,
բայց զինում են Չարիքի գեմերով:
Իսկ մարդկային ես—ի խոստովանութիւնը
տեսում է առ այսօր, չնայած խոստովանող չգնել է վաղուց,
տող առ տող ապրեցի մահուան սոսկանք
եւ կեանքի չընդհատուող աղաղակը հօր,
սնեցի պատկերներով տառապած հանաբար երկրիս,
բայց փոխարէնը ստացայ տնային բանտարկութիւն,
հիմա երկնքում ոչ մի ամպ, ոչ մի ձայն՝
Պետական պուրակի հսկայ սանիներում,
մեմորիանը նստել է փանապարհի վրայ ինչպէս կատու
եւ գնում է ինձ ծախու հայեացքով լրտուի:
Ես՝ քանոթ լորեմու կապտականաչ սաղարթ,
ես՝ բռնութեան միջանկեալ ֆալսեթից սմեղ մարմին,
մահուան ջերմութեան մէջ՝ վերածնունդ շարժում,
դէպի կայարանները վերածննդի,
ուր բանտարկեալ կայ աստուածային,
եւ մերձաւոր անմատչելի,
ես՝ ճշմարիտ խօսքի մահացու տիրած,
որից բանակներն են չգնում եւ մարդասպանները՝ իրական:
Ժամանակն է ստեղծել նոր ժամանակներ,
չարիքից մեռող այս երկրում:

(Փապլո Ներսիսյանի մենախօսութիւնը —
«Գրական Թերթ», 1986, Օգոստոս 8)

(*) Արտասանուած Յունիս 2, Հինգշաբթի, «Յրանսահայ Գրողներու Ըն-
կերակցութեան» բացառիկ երեկոյթին:

այլեւս, Ղարաթաղի Հայերն ալ)։ Այն
 փեանքը՝ զոր կարելի էր ապրել մինչեւ
 1975, էջրէֆիէի եւ Պուրն Համուտի ու
 Բաս Պէյրութի մէջ ալ։

Անձնական փորձառութիւնը կ'արտոնէ ինծի բռնուլ, որ ա՛յս է իրականութիւնը գոնէ երկու ամերիկեան քաղաքներու մէջ՝ որոնց ատօրեային ծանօթ եմ։ Սան Ֆրանսիսքոյի մէջ՝ Եգուարդ Մըսթրինի վարած բառիփոսմը, Պոսթրինի մէջ՝ Ժիրար Դարիպեանի վարած բառիփոսմը, մաս կը կազմեն գաղութի կեանքին, — ոչ այս կամ այն Հատուածին, այլ՝ Համա՛յն գաղութի կեանքին, ուիֆէմեանս ատօրեային։ Եւ ահա այս երկրորդ բառիփոսման ի պատիւ հանդէսի կը դրուի յիշուած երկուսը։

Հանդէսը տպաւորիչ էր: Վեց հարիւր-
ընէն աւելի ներկաներ ունկնդրեցին երկու
ժամէն աւելի տևող յայտագիր մը՝ որ
զանազան նպատակներ կը հետապնդէր
և յաջողեցան զանոնք հետապնդել, հա-
մերաշխ կերպով: Անխուսափելի է ան-
շուշտ որ նման ոչ-շահաբեր քառիօժամ
մը հանրութեան տնտեսական օգնութեան
պէտք ունենայ, քանի որ իր յայտագիրը
բոլորովին խճողուած ծանուցումներու
դարձի մը չկերածելու նպատակով, ան
կը սահմանափակէ յայտարարութիւննե-
րու թիւը: Ուրեմն՝ պէտք ունի բարեա-
ղակամներու նուէրներուն: Տպաւորիչ
էր բացակայութիւնը այն մուրացկանու-
թեան, որ զբախտաբար Ռոբալ քան մըն
է մեր կեանքին մէջ, նման առիթներու:
Ներկաները գիտէին որ արդէն վեց տար-
ուան աւանդութիւնն է մըն է նուիրատու-
ութիւնը: Լուս ու մունջ բացուեցան իւ-
րաքանչիւր սեղանի վրայ գետեղուած
զահարանները, չէքեր գետեղուեցան հոն,
և այլձափ: Միջոցին, յայտագիրը շա-
տունակուեցաւ: Գեղարուեստական բա-
խինը անտօրոյր էր իր ճաշակով, սակայն
ամէնէն եզակի երեւոյթը ան էր, որ րա-
տիօժամի վարչութիւնը կը պատուէր ոչ
նըղինքը, այլ... հայ գրողները:

Կարծէ անդրադառնալ այս «ստանդոն-
Ֆեան»։ Բատիօժամի արտօնատէր – վա-
րիշ Ղարիբեան, առեհապետը՝ Կարպիս
Ջէրտէեան, առեհադպիրը՝ Պետրոս Կա-
պետեան, եւ խորհրդականները՝ Պար-
եան Պապլուգեան, Կարպիս Ալըգեան,
նուշիկ Մարտիրոսեան, Ռուբէն Սուրէշ-
եան եւ Ռոդին Փաթրըրուն, անձնագրէ եւ
արգապահ անձեր չեն միայն, այլ նաեւ
ղաղպողները՝ սա հետաքրքրական վար-
ածիկ լինէ բատիօժամը, ի վերջոյ, հայ
շակոյթի է որ կը բերէ հայ ժողովուր-
դին։ Ուրեմն՝ երբ կը նշուի նոյն բա-
տիօժամուն տարւորը ճշտել, պէտք չէ բա-
ականանալ ատով, քանզի ձայնասփիւ-
ր ի վերջոյ Միջոց մըն է, ազգն ու մը-
սկոյթը, անոնց ատոյժ եւ արգի պահ-
անումը նպատակներն են։ Եւ ուրեմն
անգամ են սա անսովոր երրակացու-
եան, – ձեռնարկը պէտք է պահանջեն ոչ
բատիօժամը, այլ՝ հայ ժառկոյթի ծա-
անները։ Այս տարի՝ ամերիկահայ գը-
ողները, ինչպէս անցեալ տարի՝ ամե-
րիկահայ ուսուցիչներ եւրն.։ Շատ մը
բողոքներ հրաւիրուած էին, Միացեալ
ահանդներու չորս ծագորդին, եւ հրաշ-
ով մը մեծամասնութիւնը եկած էին,
եմ բարձրացան, ծափահարուեցան։

Անշուշտ հայ ժողովուրդը քննադատու-
եան զօրաւոր ոգին ունի (թէեւ դժբա-
ւարաբար այդ ոգին չարգիւնաւորուիւր իր
ստապօրէն արտայայտուող հանրային
արժիւթը, բան մը՝ որ տակաւ կը չքա-
այ մեր մամուլէն, որուն սիւնակները
ննադատական նամակներու կը սպա-
նն)։ Բայց եւ այնպէս կա՛յ զննադա-
տութեան ոգին, ոգի մը՝ զոր յաճախ
ժուար է զանազանեւ ըամբասանքի,
ժգոհանքի, մըթմըթոցի արտայայտու-
ելիւններէն։ Ինծի համար մի՛շտ հետա-
րբբարական է թէ ի՞նչը կը լինուին, մար-
իկ, հլու—հնազանդ ու լռելեայն եւ ի՞ն-
չն կը բողոքեն։ Օրինակ, այս ընդհան-
ապէս դեղեցիկ սակայն պէտք եղածէն
ուելի՛ խնդրուած ձեռնարկին, 600-էն
ուելի մարդիկ համբերուեցանք սպա-
նելին իրենց ծաշին, որ հրամցուեցաւ մի-
շտ ժամը 10-ին, սե՛մերու՝ որոնք չէին
յիթրած։ Գրադէտ Պօղոս Գուբերեան, որ
ոս Անճըրլաշն եկած էր, ըսաւ որ հիա-
ւալի էր նախ՝ ներկայ ըլլալ ձեռնարկի
ը ուր ճաշը չէր հրապոյրն ու սեւեռա-
ւար ճանդիտութեան, եւ սպա աւել-
ուց, — «Եթէ ասիկա իսս Անճըրլա պա-
ռահէր, չեմ կարծեր որ մերոնք նման
սրգապահ պիտի սպասէին, ուսթի-ծա-

բաւ, երկու ժամ...: Երեւի արեւելեան կողմի՝ Հայերը Սնգլիացիներուն աւելլմամբ ըլլալով, աւելի՛ կարգապահ ա են...»: Եթէ ոչ ոք զանգատեցաւ ճաշմասին, կային ուրիշ մանր զանգատներն եւ քննադատութիւններ: Այն քննադատութիւնը որ կ'արձանագրեմ հոս, համասփիւղեան նշանակութիւն ունի: Միջանի անգամ լսեցի, երկու անգամ՝ շատ յատկանշական ձեւով: Առաջին անգամ՝ հալչպահայ ծանօթ մըն էր որ համեմատ զարկանութենէ շատ քան հասկնողոյ սակայն իր այդ հասկեցածը յարգող անձ մըն է, որ մօտեցաւ ինծի, շնորհաւորեց զիս (առանց զիտնալու որ զիս ալ վերջին վայրկեանին իբր հայ զրոյզ բն՝ հանելու որոշումը... տեղւոյն վրայ տրուած էր բառաօժամի վարչութեան կողմէ, որ ի վերջոյ չէր իսկ անկալած իմ ներկայութիւնը: Ի՞նչպէս անկալէին, երբես ժամը վեցին տուած էի որոշումս՝ ներկայ ըլլալու): Ամէն պարագայի, շնորհաւորելէ ետք բաւ, «Ամա շատ գրագէտներ ունինք փղեր Դատ ուրախացայ, որովհետեւ մի քանի հատիկ անունները թերթին մէջ անդամ գրուած չեմ տեսած: Իսկն զընկանաւորեան փորձէսէօր ես: Ինծի կըրա՞ս ըսել որ մարդ երբ գրագէտ կ'ըլայ»: Այս հարցումը այնքան պարզ եւ անմեղ ձեւով հարցուեցաւ, պարզ մարդու մը կողմէ, որ մինչեւ այս վայրկեանս եմ զիտեր թէ զիպուկ եւ զփուար այս արցումը զիտումնաւոր կերպով ուղտուած էր ինծի, թէ ոչ:

Գիտեմ սակայն որ աւելի ծաղրական
և քիչ մը դառն ձևով ուրիշ մը, մէկը
եմ բարձրացող զբաղէտներէն, ըսաւ
նծի, — «Գրող ըլլալէ գիտէի, բայց զբ-
աղէտ ըլլալէ հէի գիտեր. ինչո՞րհն» :

Այս երկու հարցումներուն, կամ զի-
տումներուն, կամ թաքուն քննադատու-
թիւններուն մէջ կը դանեմ լուրջ հարց
ը, - գրութեան եւ գրականութեան հար-
ցը, զոր կ'արժէ շօշափել կրկին ու նո-
քն, եւ որ շօշափելու համար կ'աւ
ամայ, Պ. Հ. Ա. Ռ. -ի հարձակն օր մը
տը, սա պայմաններուն տակ :

ժիրայր Ղարաբաղյան, իր կինն ու աջ ազուկը, Եւգինէ Ղարաբաղյան, ու Կարեն Զէրտեղեան (առնանապետ), վարեն երեսուն ներկաներու մասնակցութեամբ տեղի ունեցող խորհրդակցական ողով մը, որուն նպատակն էր մտաւել ամերիկահայ զրոյցներու միութիւնը հիմնելու մասին: Սկիզբը՝ անակնկալ ինծի համար այս խորհրդակցութիւնը, որ կը ծեծէր հարց մը, որ անցեալ մը լինի մեր մօտ: Նախ, քանի որ 1950ական ռուսականներէն ի վեր գոյութիւն ունի Հայ դրական Միութիւն»ը (Արմինիքն Ինթերնի Սոսայքթի) կամ «Ընկերութիւն»ը, որուն իրենց մասնակցութիւնը երաժժ են ոչ միայն զրոյցներ, այլ մասնաւոր զբաղներն: 1978-ի վերջերը այս կազմակերպութիւնը եւ նորեկներ իսպին վարեցին խորհրդատու ողով մը, որուն նպատակներէն մէկն էր հայ զրոյցներու միութիւն մը հիմնելու հետ կապուած հարցեր շօշափել: Այդ խորհրդատու ողովը բարձրորակ և հետաքրքրական երեւոյթ մըն էր, որուն մասին շատ իրար թղթակցութիւն - վերլուծում մըրի առած էի եւ, «Յառաջ»ի էջերուն էջ, 1979-ի Փետրուար-Մարտին: Յիշեալի դայն, երբ խորհրդատու ողին առջեւ ռուսացաւ զրոյցներու միութիւն մը ստեղծելու հարցը:

Շուտով ստիպուեցայ նշմարել որ դասարան դերական ու բացասական կիրքեր և մղումներ կ'ողեւորէին խորհրդայիններէն չատեր: Ես ալ կարծիք արտայայտեցի, թելադրելով որ, նախ, ժուռնէ զրոյն ու գրազէտը, գրունիւնն ու զարկանուլթիւնը զանազանել րարմէ, եւ հաստատելով իմ այն համոռումը որ տասնեակ մը խեղճ-ուկրակ ուսանաւոր զրոյ «գրազէտ» մը պէտք չէ լելի բարձր դասել՝ քան տասնամեակերու համուլթիւն եւ փորձառուլթիւն ունելոյ յօղուածազիր մը, խմբազիր մը, լելն: Ալելիւն, ըսի, ես աւելի դրական րեւոյթ պիտի նկատէի ստեղծումը միուեան մը՝ որ կը մէկտեղէ հայ գրողներ, բազէտներ, բարիօժամերու եւ հեռաեւսիլ ժամերու թղթակից - խօսակեր, եւն: Այլ խօսքով, նախընտրեցի նկարճակել լելթն ոչ «գրող-գրազէտ» առերու սահմանումը, գոնէ յեղուն դորածելով աշխատողներու ցանցը:

Չեմ գիտեր թէ որքանով չարութեան
գին էր, որ մղեց զիս այս կարծիքը ար-
այայտելու, — գիտէի որ պիտի նեղէ-
րոշ անձեր, եւ նեղեց: Սակայն կր կար-

ձեռքի եւ կը յամառութիւմ հաւատալ որ վրտանդաւոր է, մեր մօտ, շինել բարձր պատնէշներ՝ դրողին ու զրադէտին միջեւ: Այնքան պաշտած ենք իսկական արժանաւորները՝ Վարժապետներն ու թէքէեանէն Սեւակ, որ ստեղծած են միաքիւի մը: Այդ միաքիւիը կ'ուզեն շահագործել բառի նոր փերեզակները, - մէն նոր ունեւոր, որ չուկային մէջ մի քանի տոլար քով-քովի դնելէ ետք կ'սկսի զբօսիլ մը «բանաստեղծութիւն» հրատարակել իր իսկ դրամով, հոս - հոն ցրուել եւ կեղծ համեմատութեամբ մը «խոստովանիլ» որ ինք միշտ հայ դրականութեան իսկարկուն է եղած, եւ այժմ կ'ուզէ ծիսաւորաբար ըլլալ: Քանիցս նշմարած եմ որ այս անձերը իսկապէս են անկեղծօրէն կը հաւատան որ հայ լեզուն իրենց ոտանաւորի կամ արձակի հօմ նիւթը դարձնելով եւ «գրականութիւն»ը իսկարկելով, իրենք ըրած են իրան մը որ Շաւարշ Միսաքեանի նման իմաքաղիքներ իսկ չեն ըրած, - դարձած են գրագէտ, դարձած են ըլլալէ «գրութիւն մրտադներ»:

Գիտակցութեան այս կեղծ գզացումը ձաղկել է նպատակս, այլ՝ հարցադրում մը կատարել: Պէ՞տք է խկապէս կարենա՞ն եղածին չափ իրարմէ՞ գատնել հայ լեւոնս դործածելով հայ կեանքին, մշակութիւնի ծառայողները: Արդե՞ք ի՞նչ մտածած են այս մասին, ներկայիս գոյութիւն ունեցող, թերեւս նոյնիսկ կայտառացող ու աշխուժացող կազմակերպութիւններ (օրինակ՝ Ծրանսայի մէջ գործունէութիւն ունեցող Հայ Բողոքներու Զնկերակցութիւնը): Ինծի համար զբոսարձ է գործադրել սահմանում մը, արեւելեացի մը՝ որ կարենայ զանազանել լաւ բարգէտը՝ տկարէն, կամ, աւելի իրթիկնաբար, բարձրորակ յօդուածագիրը՝ վատորակ գրագրութէն: «Յառաջ»ի ընթերցողներուն ծանօթ օրինակ մը գործածելու համար ըսեմ, օրինակ, որ կը նախընտրեմ Տիգրան Հաճեանի գրչէն թրդմակցութիւն մը կարդալ, հարաւի մէջ ռեդիօ ունեցող հանդիսութեան մը մասին, քան՝ Հայաստանի կամ Մասիսի նուիրուած ոտամաւոր մը, արտասուարեւր քուրակ մը: Գիտեմ որ առաջինին հայերէնը լիտի ըլլայ բարձրորակ, նկարագրութիւնը՝ վճիռ, գաղափարը՝ յստակ, այն-մասն մը որ նոյնիսկ երբ համաձայն չեմ յայտ գաղափարին, պիտի ստանամ մտքի բոշ հաճոյք մը, լռեւեալս հակաճառութենէս:

Չեմ ուզեր սխալ հասկացուիլ: Չեմ չիտ-
ներ Հաճեանի թղթակցութիւնը՝ «գրա-
անութեան» հետ: Վստահ եմ որ ինքն ալ
ի չիտիթեր: Աւելին, համոզուած եմ ու
արդարաւստական ոտանաւորները «գրա-
անութիւն» որակողները համոզել կա-
նէ չէ, - թող ըլլայ: Իմ նպատակն,
կար, վատորակ գրականութիւնը «գը-
ութիւն» որակել չէ, ոչ ալ բարձրորակ
րութիւնը՝ բարենկիզով մը պատուել ու
րականութեան պատուանդանին վրայ
արձաբացնել է: Կ'ուզեմ պարզապէս հարց
ալ, - արդեօ՞ք պէտք է պատեր հիւսել
ե պատնէշներ բարձրացնել, դուրս դնել
րողները, զիջիլ «գրադէաներուն», հայ
լակութիւն ամէնէն բերրի ափսոսն՝ հայ
րականութեան ինամբը եւ հակաշփոթը,
եր այս փոթորկոտ օրերուն: Կարելի՞ է
յը ընել, երբ չկայ արժեհասփ մը՝ որ գը-
րականութեան պարտեղչէն կարենայ ար-
աբաբել եւ դուրս պահել փերեզակներ:

այիս 17

Միացեալ Նահանգներու մէջ քննարկա-
տու միութիւն մը, աւելի ճիշդ՝ մա-
տուի մէջ զբաղատութիւն կատարող
ըմփէտնիկ, զբախօսական - զրոյնե-
տ միութիւն մը կայ: Անոր 450 անդամ-
երէն 126-ը պատասխանած են 29 հար-
ումներ պարունակող հարցարանի մը,
և արդիւնքները հրատարակուած Պոս-
թըմ Ռիվիւ ամսագրերթի Ապրիլի թի-
ւն մէջ:

Նրբեւոյթը Հետաքրքրական է ինքնին, անի որ փորձ մըն է ճշդելու թէ ինչ տարրական»ով կը մօտենան զբաղատ- էրը եւ զբաղատական սիւնակներու վա- ճնները, մամլոյ ճշդինակութիւնները, ինչ աստիարէզին: Հետաքրքրական է սեւ փորձել մօտձել թէ ի՞նչ պիտի պա- սայխանէին Սփիւռքի եւ Հայաստանի սյ զբաղատները, եթէ անկեղծօրէն խօ- յին:

Օրինակ, առաջին հարցումը սա է, -

նախէ վարդիւն գիտէ որ այսինչ հեղինակը, որուն հատորը ահա լոյս տեսած է, բարեկամն է այնինչ զբաղատին, որ հմուտ է գրքի ներթին: Տրուած բնագիր մէկ կողմէն՝ հմտութիւնը, միւս կողմէն՝ բարեկամութիւնը, բարոյական տեսակէտէ եւ փրագիստիկէն մը պատուով զետանկիւնէն զետեղով հաղթել, պիտի պարտականութիւնը յանձնուէր զբաղատին, թէ այստի դատապարտիքի սխնակին վարդիւն:

Պատասխանողներուն 82,5 տոկոսը
ասած է որ զատուպարտելի է նման մո-
տեցում: Այլ խօսքով, բարեկամութիւն
ըր աւելի ծանր եւ բացասական կը կշռէ
նմարին մէջ, նման պարագայի, քան՝
զրական համոթիւնը:

Այսպես կը փոխուի հարցումը, — եթէ այսինչին դիրքը յանձնուի զբաղատի մէջ, որ հպանցիկ ծանօթութիւն մը ունի՝ զինակին հետ, սակայն՝ բարեկամ չէ՝ ինչ կը մտածէք այդ պարագային։ Պատասխանը՝ 86,5 տոկոսը համաձայն է որ զիրք մը կարելի է առարկայական ողիւղ զբաղատել՝ նման պայմաններու տակ։ Սակայն պատասխանող քննադատներու 8 առ հարիւրը կը յամառի, մարդկութեան, կը հաստատէ որ նոյնիսկ ծանօթի մը կարելի չէ փտահել։ Իսկ պատասխանողներու 5,5 տոկոսը փտահ չէ թէ ինչպէս պէտք է պատասխանել հարցումին։ Աւելցնենք որ «ծանօթ» բառը սահմանափակ է այսպէս, — «հեղինակը եւ զբաղատը խորհրդածողովի մը, բարական աստիճանի մը կամ ճակատկերովի մը ընթացքին հանդէպած են իրարու»։ Եթէ մենք այսքան խստապահանջ ձեւով չարթօնինք, զբաղատական գրողներ կ'ունենանք մեր միջուրը, չեմ գիտեր։

Ուրիշ հարցում մը, — այսինչ հեղինակը գրած է գիրք մը, մարդի մը մէջ ուր, որոշ հեղինակութիւն մը ունի այնինչը, որ կրնայ «մըցակից» նկատուիլ: Շեշտել, որ նոյն նիւթը չօշափող, իրարու մօտ գործեր գրած են այս անձերը: Պէ՞տք է արտօնել մէկ կուէ՞ որ գրասօսէ միայն գիրքը: Այսինքն, հոն ուր միջակցութեան ոգիի կարելիութիւնը կայ, նոսր-կարյական մօտեցում կա՞յ, կրնա՞յ ըլլալ:

Պատասխանը, 79,4 տոկոսով, «այո՛, կրնայ»: Գրախօսողներու 16,7 տոկոսը «ոչ» կը պատասխանէ այս հարցումին, 3,9 տոկոսը «չեմ գիտեր»:

Մեր մօտ, թերեւս անիմաստ թուալա հարցումը, քանի որ ան աւելի կը նեղէ ակադեմական, մասնագէտ զբոններ եւ զրազատներ, քան՝ բանաստեղծը, վերադիրը, եւն. : Պէտք է յիշել որ արեւմտեան աշխարհի մշակութային կեանքին մէջ կարելոք մասն է զրազատութիւնը : Ամերիկացի ամէնէն տարածուած «մտաւորական» թերթը, Shp Նիւ Յորք Բիլվուօ օփ Պուզգ, (120,000 բաժանորդ), աւելի պատմական-մասնագիտական զրոծերու մատչելի զրախօսականներ կը հրատարակէ, օրինակ, քան՝ վէպերու զրախօսականներ : Նման է պարսկան անդախաւ աշխարհի ամէնէն ծանրակշիւ միայն զրախօսականներու յատկացուած Թալմէ Լիթըրըրի Սափլիմըթին (Լոնտոն), որ շարաթը 40-էն 50 դիրք կը զրախօսէ, տարին՝ 2000-էն 2500 դիրք, որոնցմէ 3 - 400-ը միայն զրականութիւն, բնագեարը՝ քիչ թէ շատ մասնագիտական զրախօսակի դրութիւն : «Յառաջիկային» Թերըրդ ստիպուած է երեւակայել, եթէ յուզէ Հայ կեանքի մէջ նման երեւոյթի մը զուգահեռն ու համադրը գտնել, տանեակներով զրախօսականներ, տղք, Թրիւր Պէյլէրեանի, Մարկ Նշանեանի, Լաէէ Օշականի, Գրիգոր Երանեանի եւ անոնց նմանող (աւաղ, անդոյ) Հայ զեւադասներու կողմէ, ամէն շաբաթ :

29 Հարգումներ ուղղումած են զրադա-
ներուն: Չանոնք մէկ - մէկ թուել եւ պա-
ռասխանները նշել՝ իմ նպատակս է
այս տողերուն մէջ, որքան ալ հետաքրք-
րական ըլլան անոնցմէ ոմանք: Կը փա-
նակ, հարց տաւոյ, - արդեօք բարձրո-
ւակ զրադասութիւնը, - գրախօսակա-
նք «գրութիւն» է, թէ «գրականութիւն»:
Լրբեօք հայ գրողներու միութիւն մը ի-
ւաւունք ունի՞ր պատմէշներ ստեղծելու,
այ գրողներու եւ զրադասներու միջեւ,
ստեղծ Սերկէյ Սարիլեան մը վաւագը
ստեղծեանէ, Մարկ. Նշանեան մը՝ Մովսի-
էս Պաքսեանէ:

ԽԼԶԻԿ ԹԻՕԼԻՕԼԵԱՆ

Միտրլիք-աուլ, Փոնէքիֆըք
Միագեալ Նահանգներ

ԿԻՐԱԿԻ
ՍԵՊՏԵՄԲԵՐ 4
DIMANCHE
4 SEPTEMBRE
1988

LE NUMERO : 4,00 F

ՀԱՐԱՇ

ՄԻՏՔ ԵՒ ԱՐՈՒԵՍՏ

64րդ ՏԱԻԻ — ԹԻԻ 16.830

Fondateur : SCHAVARCH MISSAKIAN

HARATCH

LE PREMIER QUOTIDIEN ARMENIEN EN EUROPE-FONDE EN 1925
83, RUE d'HAUTEVILLE — 75010 PARIS
DIRECTRICE : ARPIK MISSAKIAN
TEL.: 47. 70. 86. 60 — TELEX: HARATCH 280 868 F
C.C.P. PARIS 15069-82 E — 51027317 A R. C. PARIS

ԲԱԺԱՆՈՐԴԱԳՐՈՒԹԻՒՆ
Ֆ ր ա ն ս : Տար. 700 ֆ. — Վեցամսեայ : 360 ֆ.
Արտասահման : Տար. 1000 ֆ. (ամէնօրեայ առաքում)
850 ֆ. (շաբաթական առաքում) — Հատը : 4,00 ֆ.

64e ANNÉE — No 16.830

ՎԷՆՍԵՆԻ ԱՆՏԱՌԸ

ԿԱՄ

ԿՐԹՈՒԹԵԱՆ ՊԱԿԱՍ ՄԸ

Քննադատություն, բայց ինչո՞ւ:
Հարցումը կը դրուի մեր մտքին ամէն անգամ որ «մեր» քննադատներէն կամ գրագէտներէն մէկն ու մէկը կը փորձուի դատել հատոր մը, գրող մը՝ անցնելով թէ ներկայէն եւ չի յաջողիր մեր մէջ արթնցնել հետաքրքրութիւն գէպի իր խօսքը՝ խնդրոյ առարկայ հարցին շուրջ: Ի՞նչ է գրական քննադատութիւն՝ կոչուածին օրինավիճակը գրականութեան մէջ: Ընդարձակ, թերեւս դասական հարցում, որուն պատասխանելու չենք ձեռնարկել արդարեւ: Սակայն անոր ստեղծած ազդեցութիւնը որքան կրկնուող այնքան մեծ է: Նման տալիս ալ է որ ակամայ կը լարուցանէ Պ. Վ. Օշականի մէկ դիտողութիւնը իր «Գրական քննադատութիւն» մէջ, որ նկատի կ'առնուի Ն. Սարաֆեանի «Վէնսէնի Անտառը» գրութիւնը, ի միջի այլոց:

Համանուն հատորին մէջ մտնելէ առաջ, «Վէնսէնի Անտառը» տպուած է առաջին անգամ Հայէպի «Նայիրի» ամսագրին մէջ, 1947-ին, արժանանալով, ըստ խմբագրութեան, հանդէսի խանդավառութեան: Յետոյ՝ երկար ու յարգալից լուծումն է իշխումը, մինչեւ որ նոյն գրութիւնը կը յայտնուի «ԿԱՄ» հանդէսի 2 եւ 3-4 թիւերուն մէջ (1982, 1986): Այս երկուրդ հրատարակումն է առիթը Պ. Օշականի դիտողութեան, որ կ'արտադրուի յաջորդական միայն Սարաֆեանէն ետք՝ մէջբերումը, չծանրաբեռնելու համար այս տողերը:

«Նիկողոս Սարաֆեան անուրբ երկրորդ անգամ լատիշին ըլլալով Սարաֆեան — Օշական նամակագրութիւնը, Գ. Պ. յ կ'ենթադրուի հատորին մէջ, այս անգամ «Վէնսէնի Անտառը» անուն արձակ գրութեան անունով: Սարաֆեանի էն տկար գործն է, գրածը հեղինակին «մտածողի» յաւակներովն էր հոգեւորապէս համար: Փառքի մէջ ամէնէն գէշ բանը որ կրնայ պատահել տեւէ մէկուն ոչ այնքան սերէ փոխելն է որքան կիսկատար կրթութիւնը ունենալն է: Միայն նկարիչներն են որ շատ անգամ իրենց ինքնուս կամ նոյնիսկ անուս ըլլալուն մէջ փառքի եւ հայրապետութեան պատկան մը կը տեսնեն: Մնացեալները որոնք արուեստագէտ ու գրական մտաւորականութեան մաս կը կազմեն, մանաւանդ գրագէտները՝ եթէ հասարակական մը բուրյայէն չեն անցած ոչ մէկ լուրջ յայտ կրնան ունենալ նկատառելի կշիռ մը ներկայացնելու դարուն մէջ եւ ազդեցութիւն մը բանեցնելու դէպքերը ընթացքին վրայ — անշուշտ կան բացառութիւններ: Այսպիսիները շատ շատ զգալու ու արուեստագէտ «կը խաղան» եթէ չիցան իմաստակութեան նախնականութիւնը մէջ, մանաւանդ եթէ քիչ մը տալիս ու նաշակ ալ դնեն այդ գերասանութեան մէջ, քիչ մըն ալ դառնացած «պլաշտի» հովեր առնեն: Անշուշտ ոչ ոք այս անգամ գոն կ'ենթադրուի: Բացառութիւն կըրնան կազմել այս ամբողջին մէջ բանաստեղծները որոնք ի սկզբանէ «գիտեն» անցնելով ունենալու ուրիշներէ ստրկելու եւ արժանի համարը համարադրանական կրթութիւնը պարզապէս մնացած տեղերը լեցնելու կը ծառայէ:

Փարիզահայ գրողները, քիչ քանակութեամբ, ինքնուս մարդիկ եղած են, եւ ապաքինած չարագան ներշնչումի միակնիքներ, փարիզեան առօրեայի մանր դիտողութիւններովն էր իրենց արտայայտութեան ու հայկական «երկու չափ երկու կշիռ» անմահ սկզբունքին՝ յաջողած են կէս դար, մինչև 70ական թը-

ւականները գոհացնել դիւրահան հայ հանրութիւնը մը ու ի վերջոյ անոր հետ ալ շիջիլ: Սարաֆեան, ի տարբերութիւն իր ժամանակակիցներէն, լիաժամ ու էնապէս բանաստեղծ եղած է բնատուր խառնուածքով մը որ չի խաբէր: Ընթերցում, պարուն, երեսակայութիւն, զգայնութիւն, տիպիկիւն ու ձեւի գզգայարմաբանական եղած են բանաստեղծի իր ինքնութիւնը այժմէականացնելու: Սակայն հոն ուր իր համալսարանական լուրջ պատրաստութեան պակասը ցաւալիօրէն գայի եղած է՝ այդ իր արձակին մէջն է որ կը փորձէ «մտածել», դատել իր գարն ու անոր արժէքները: «Վէնսէնի Անտառը» այս վրիպանքին լաւագոյն օրինակն է ուր հասարակ, ընթացիկ տեղիքներու եւ իմացական պարզունակ տագնապներու շուրջ ստեղծուած զգացական տուամն ու անձկութիւնը ոչ միայն անշահեկան ընթերցում են այսօր, յիսուն տարուայ հետադարձութեան (անշուշտ ատոմս նոր էին հայկական իմաստով ու նոր են տակաւին մեր հոծ գանգուածին համար) այլ կը գարմացնեն թէ ինչպէս իրեն նման ներգործ միտք մը չի գիտակցիր իր յարուցած հարցերու յոգեւորութեան...: Ահա իր տագնապի պատկերը մտածումներէն: — Օ իմացականութիւն, դառնութեան բաժակ: Եւ անով էր միայն... [...]:

40 տարի առաջ գրուած այս տողերը միշտ է որ վեր էին այդ օրուան միջին Հայուն մշակոյթի մակարդակէն ու մեր ժողովուրդի մեծամասնութեան համար դեռ վեր են այսօր իսկ, սակայն յստակ է որ բանաստեղծին մտքին որակէն շատ ցած են եւ անշուշտ չեն չափուիր ֆրանսական մտքի լաւագոյնին հետ» (1):

Այս ընդարձակ մէջբերումը կը կատարւի մ'չ այնքան ճշգրտաբար որ տալու համար Պ. Օշականի քննադատական կերպէն, որքան դիւրացնելու յղումի աշխատանքը եւ խոստովելու կտրատ մէջբերումներու հասանակն աղճատումէն: Նման էջի առջեւ մեր ձեռնարկը պիտի չփորձուի քննադատութիւնը ուրիշ տեսանկիւնէ մը մեկնադրել: Որքան թուականութեանէ անխախտ քննադատական աշխատանքը մտքին ազատութեան հրահանգն է եւ ասոր արդեւումը — «մեր» մօտ սովորական — ազդեցութիւն: Ուստի՝ ձեռքը քննադատը իր կարծիքի վայելուք մին մէջ եւ փորձենք ի յայտ բերել քննադատական այս կերպին ներքին / արտաքին բանուածքը, քննադատութեան կողմէ չվերլուծուած դադափարային կազմածը, զոր ան կը գործածէ առանց դոյզն վարանքի եւ որուն արգասիքն է վերի յայտարարութիւնը: Առաջուց հարկ է նկատել, որ Պ. Օշականի քննադատութեան մեթոտը վաւերական արտադրութիւնն է «մեր» գրականութեան պատմութեան եւ «Մեհեան»ի օրերէն ստեղծ է փաստերը իր յաղորդութեան: Այս եղբւր կրնայ միայն դարձանք իր ընթերցողը փառքի եւ Սահակեանի կողմէ երկերուն. բայց ասոնք կը պատահին ուրիշ կալուածի եւ դուրս կը մնան այսօրեայ մեր նկատառման դաշտէն:

Վ. Օշական 70ական թուականներու ըսկիդէն Միլիւրի մամուլին մէջ, Պէյրութէն Սան Ֆրանսիսքո, ստանձնած է քննադատի ոչ-նախանձելի դեր մը, իսկ ընթացիկում համարակերպութեան բանակ մը,

դնելով «մեր» իմացականութիւնը կենդանի պահող հարցեր յախուռն միամբարութեամբ մը երբեմն, ընթերցողներուն մէջ ստեղծելով ամէնէն հակասական հակադրութիւնները: Հերետիկոսի, պատկերամարտիկի մը լուսապսակը դժուար է տեսնել զէմքին շուրջ: Դրեւի քննադատները, պարականոն ու նոր կարծիքներ առաջարկել պանթէն մտած արժէքներուն մասին, կոտորել — թափել՝ ճշմարտութիւնը իր կողմը ունեցողի հաւատքով ու պարմանութեամբ, ահաւասիկ պաշտօնին նշանակութիւնը: Գրականութիւնը պէտք ունի ասոր ինչպէս թողնել թողնելու: Բայց հերետիկոսութիւնը կը տանի իր հետ իր անպատեհութիւնները: այն որուն դէմ կը մաքառի կը շարունակէ զեկավարել հերետիկոսին պայքարը: Աւանդականը կը պահպանէ իր ամբողջ գործիքները:

Մտնելէ առաջ Պ. Օշականի գրութեան մէջ, կարեւոր է ճշդել գրողին ու խօսքին տեղը: Ո՞րքէն կը գրէ քննադատը: Ընթերցողը դիւրաւ կը նշմարէ, որ գրութեան մէջ չենք կը գրուի վերին ու վարին վրայ, աստիճանաւորումի, մակարդակումի շատ որոշ մտադրութեամբ մը: Այսպէս՝ Սարաֆեանի գրութիւնը վեր է հանրութեան միջինէն բայց վար է Ֆրանսական մտքի լաւագոյնին: Այս

Գրեց՝
Գ. ՊԵՆՏԵԱՆ

վեր-իվայրութիւնը խնդրոյ առարկայ է նաեւ «երկու չափ երկու կշիռ» սկզբունքին վկայակոչումով, որ ուրիշ բան չէ եթէ ոչ «մեր» աւանդական արժեքափոխականութիւնը: Կարելի է դուշակել, որ քննադատի խօսքը կը գրուի այս սկզբունքի մեթոտէն անդին, հանրութեան վարկութեան վեր տեղ մը, բարձր տեղ մը, այսինքն՝ մտաւորական բառով մը՝ միջազգային գրականութեանց բացերը, «մեր» դիւրահաճութեանէ դերիվեր, բնորոշութիւնը մը երանաստանին մէջ: Բայց գործածեցինք որոշ դիտումով, քանի որ ընտրանքին եւ բնորոշութիւնը մը կազմումը կը կազմեն, տարիներէ ի վեր, քննադատին յաճախանքը, չըսելու համար ամենարժեքը, փանաւան: Այս վերին տեղը ունի բոլոր յատկութիւնները բացարձակին: Անկէ կարելի է դատել բոլոր հայ գրողները առանց բացառութեան, վճիռներ արձակել յանուն վերին արժէքներուն, որովհետեւ ապահովուած է արդէն քննադատական խօսքին զերծութիւնը վարէն ու միջինէն:

Այսպէս է որ կը բանի քննադատական խօսքը եւ բացարձակին յենարանը անոր կու տայ հզօր, անխնայ այն չենք որ մեզ կը տպաւորէ եւ կը մնայ անբեր: Քննադատը տանի մէկ վճիռ. «Վէնսէնի Անտառը» տկար գործ մըն է, վրիպանք մը: Վճիռը կը հիմնուի համալսարանական կրթութեան մը պակասին վրայ: Կը հետեւի մէջբերում մը: Եւ եղբարեկցութիւն դէպի... մեկնակէտ: Կարծր արամաբանութեամբ: Անոնք որոնք կը դատապարտեն երբեմն Վ. Օշականը տրամաբանական թերիւններով, կը սխալին յաճախ, քանի որ չեն կարգար ենթատողը:

Քննադատի վճիռը կը վերաբերի Սարաֆեանի արձակին ընդհանրապէս. ո՞չ մէկ անկարկութիւն Սարաֆեանի վէպերուն. «Քիչանուհի» (1933), «Պարիսիւն հեռու» (1934), «Մանուկ Դուրեան» (1948) (միայն առաջինը լոյս տեսած է հատորով): Եւ սակայն Պ. Օշականի դիտողութիւններուն մեծ մասը կրնար կատարելապէս պատշաճել վրիպական այս արտադրութեան, որուն տեսակարար կը չիւր ծանր չի գար շատերու: Բայց այն

ատեն քննադատին դիտողութիւնները պիտի մատնէին ո՞չ մէկ արատեսութիւն, ոչ մէկ նորութիւն պիտի բերէին քանի որ Սարաֆեան ինք արդէն շատոնց հերքած էր այդ վէպերը, իր գրացանկէն ջնջելով «Քիչանուհի»: Այլ հարց՝ որ անոնք կը պատկանին Ֆրանսահայ գրականութեան պատմութեան եւ կրնան իրենց հեղինակին ապահովել վրիպանքի ոչ արհամարհելի համբաւ մը, եթէ օր մը խմբուին նոյն կողքին տակ: Մինչ այդ սակայն Պ. Օշականի խօսքը նկատի ունի Սարաֆեանի ոչ-վրիպական արձակը, «Վէնսէնի Անտառը», որ ուրիշ քննադատի մը համար «հայ գրականութեան գեղեցկագոյն էջերէն» մէկն է (2): Այս եւ նման կարծիքներ անշուշտ գոյութիւն չունին վերին վճռողին համար, քանի որ այդ կարծիքները կը գեղեցիկ հայ գրականութեան սահմաններուն մէջ, մինչ վճռողը ինքզինք տեղաւորած է այլ տեղ:

Վրիպական արձակի եւ ոչ-վրիպական արձակի այս տարբերութիւնը ինքն իր մէջ հիմնաւոր չէ, թերեւս ալ պայմանական է. Սարաֆեանի արտադրութեան համար ունի զատուրդի կարեւորութիւն: Ի վերջոյ ի՞նչ են «Վէնսէնի Անտառը» եւ բոլոր այն մեծ ու փոքր ծաւալի գրութիւնները, որոնք հաւաքուեցան նոյնահուն հատորին մէջ, եթէ ոչ արեւմտահայ գրականութեան «տպաւորապաշտ էջ» կոչուածը: Յակոբ Օշականէն կնքուած՝ այդ արտադրութիւնը կարելի է սեւեռել ինտրայի «Ներաշխարհով», Ռ. Զարդարեանի եւ Զ. Նապեանի բազմաթիւ գրութիւններով: Ընդմէջ վերլուծումին ու արձակ բանաստեղծութեան՝ տպաւորապաշտ էջ կոչուածը ազատ կառուցուածք մըն է, ուր երբեմն տաղաչափութիւնը զանցող միջոցներով բանաստեղծութիւնը կը հալածուի: Պոտերի, Ռեմպոյի, Լոթրեմանի երկերուն մէկ կարեւոր մասը —մոռնալով Ռակինը, Պրըթոնը, Ժ. Պաթայը— գրուած է նման անկադապար կադապարով: Մեր քննադատը «արձակ գրութիւն» կը կոչէ «Վէնսէնի Անտառը», անոր հեղինակին վերագրելով դէպի մտածման մակարդակ կը դիմող նկրտում մը: Փաստօրէն, ներայայտապէս, այդ արձակին հակադրուած է Սարաֆեանի միւս արտադրութիւնը՝ չափածոյ բերթողութիւնը. «Լիաժամ ու հապէս բանաստեղծ եղած է բնատուր խոսնուածքով մը որ չի խաբէր» ըստուած է: Այլ խօսքով՝ Պ. Օշական դէմ դիմաց կը դնէ ո՞չ ուրիշ բան քան վաղեմի արձակն ու ոտանաւոր բերթողածը: Ո՞չ մէկ խօսք այն մասին, որ ճիշդ այս չափածոյ — ոտանաւոր — բերթողութիւնը յղացան է, որ խորտակուած է «Վէնսէնի Անտառը» յղացման մէջ: Գրութիւնը կը հպատակի տարբեր ձեւի մը օրէնքներուն քան այն «ձեւին» որուն կ'ակնարարէ քննադատը, զայն նոյնացնելով ոտանաւորին: Սարաֆեան կը փորձէ իրագործել ոչ այլ ծրագիր եթէ ոչ Պոտերով ընդշնչարուած ոչ-բերթողական բերթողութիւնը: Թէ կրնայ բանաստեղծութիւն գոյութիւն ունենալ «արձակ գրութեամբ» չեմ կարծեր որ անմիջօրէ ԸՐԿԱՅ քննադատին, եւ հարցը արդէն չափազանց հինցած եղանակ մըն է: Ասոր մասին խօսին անգամ անտեղի պիտի ըլլար եթէ քննադատը ունենար «ձեւի» յղացք մը իր մէջ ամփոփող «Վէնսէնի Անտառը»:

Իսկ հիմա, քննադատի վճիռն տրամաբանութիւնը:

Կ'ըսուի, թէ «Վէնսէնի Անտառը» Սարաֆեանի «էն տկար գործն է, գրուած հեղինակին «մտածողի» յաւակնութիւնները հռչակելու»: Տուեալ նախադասութեան մէջ՝ վերագրում մը կայ որ կը սեպեմ գրչի վրիպակ, այնքան կը թուի անհեթեթ: Զակերտուած «մտածող» բառը ուղղակի ակնարկութիւն մըն է Սարաֆեանի բերթողութեան շուրջ սկիզբնող ընթացիկ տարակարծութեան մը. Սարաֆեան՝ մտածող, փրկափախ, իմացապաշտ բանաստեղծ: Ասոնք տարապնդներ

(Շաբ. ք. Գ. էջ)

ՎԵՆՍԵՆԻ ԱՆՏԱՌԸ ԿԱՍ ԿՐԹՈՒԹԵԱՆ ՊԱԿԱՍ ՍԸ

(Շար․ Ա․ Էջեմ)

Են որոնք կրեան ծամուել գրական բամբասանքներուն մէջ կամ մակաղի դար մը գրականութեանց էջերուն։ Անոնք շատոնց հերքուած են Սարաֆեանի «Չափածոյ երկեր»ուն Յ․ Քիւրքճեանի «Յետ գրութեան» մէջ։ Ընթերցողը կը յղեմ այդ սպառնիչ էջին (3)։ Դիտել տանք սակայն որ քննադատը վերատին կ'անգիտանայ վերին վճռէն դուրս գտնուող ուրիշ որոնք եւէ կարծիք, խուսափելով ձակատումի մը գիպուածէն։

Քննադատի ամբողջ ընդլայնումը, խորքին մէջ, կը վերաբերի այս «մտածող»ի միթոսին, անկէ կը մեկնի, զայն միթազրկելու համար։ Բայց չափեկան պիտի ըլլար գիտնալ թէ ի՞նչ է նշանակութիւնը ուս միթոս, մտածող բառերուն, որոնք կը գործածուին իրբեւ շատ հաստատ իմացութիւններ գրականութեան ու բանաստեղծութեան մէջ։ Արդեօք միտք գրելով քննադատը նկատի տանի փիլիսոփայութիւնը, ինչպէս որ այս մէկը կը յայտնուի Սարթրի, Կ․ Մարտէլի եւ այլոց երկերուն մէջ, ուր գոյապաշտութիւն ու արուեստի կերպարանաւորում գերար կը հրմշտեն։ Սարաֆեան շատ լաւ ծանօթ էր այդ երկերուն եւ զբաժն ա՛նոնց մասին։ Բայց միթէ ա՛յս սուղըութեամբ կը թեւէին բանաստեղծին վերագրուած «մըտածողի յաւակնութիւնները»։ Համալսարանին գացող ամբողջ ընդլայնումը ասպէս հով ակնարկութիւն մըն է աւանդական փիլիսոփայութեան, որ, ճիշդ է, Աթէնքի գալոցին անկումէն վերջ, կը զարգա-

նայ հաստատութեանց ստորներ։ Անշուշտ, գիտնութիւն պիտի ըլլար մտածել, որ Սարաֆեան նման հռչակի վը յաւակնէր։ Բայց միշտ, ի՞նչ է «Վէնսէնի Անտառով» յաւակնուածը։

Երկը Սարաֆեանի էն տկար գործն է։ Ինչո՞ւ։ Որովհետեւ արձակը անհնար է առանց համալսարանական կրթութեան մը բարիքին։ Ստոյգ է որ Սարաֆեան Հայտնաբերի, Սորպոն, Գոլումպիւր չէ յաճախած․ հազիւ կեդրոնականէ մը անցած է․ միացեալը՝ ինքնաշխատութեամբ, ինչպէս կ'ըսուի։ Ուրեմն՝ կրնար միայն տկար արձակ մը արտագրել։

Հիմնաւորման այս փորձը, իր այս մերկ ձեւին մէջ, չափազանց տարօրինակ գործողութիւն մըն է, որ կը թուի մատնել գրական հարցերու քննութեան երկրայելի պարզամտութիւն։ Պ․ Օշականի համար՝ գրական արձակ երկի մը տկարութիւնը, իմա՝ ձախողութիւնը, կը հիմնուի համալսարանական կրթութեան պակասին վրայ։ Ի՞նչ տեղի ունեցաւ յանկարծ, ճիշդ այստեղ։ Կեանազրկան պարզ տուեալ մը քննադատի գրչին տակ վերածուեցաւ գեղարուեստական փաստի մը։ Ուրիշ երկինքներու տակ ասիկա պիտի նկատուէր «գոհնիկ սոցիոլոգիական նայութիւն»։ Քննադատը նոյն գործողութիւնը կը կատարէ բոլոր փաւրիզահայ գրողներուն հաւտյն, որոնք «քիչ բացառութեամբ» համալսարանական եղած են։ Բացառութիւն ըլլալու են, կ'ենեղագրենք, Նարդունին ու Հ․ Զարգարեանը։ Բայց այս երկու բժիշկներուն արձակին զօրութիւնը կրնա՞նք յղել բը-

ժըլկագիտութեան համալսարանի դասախօսութեանց, ահա մեքաֆիզիք հարց մը․․․ Պէտք կա՞յ պնդելու, որ քննադատը ազատորէն կը շարժի կեանք՝ գրական երկ գասական երկուութեան ջուրերուն մէջ, կենսագրութեամբ բացատրելով երկի մը վերապահը։ Փաստարկման եղանակը մեղի կը թուի տեսնելի․․․ Եւ հիմնալի, քանի որ Վ․ Օշական մեր այն քննադատներէն է, որուն խօսքը տարիներէ ի վեր կոչ կ'ընէ այժմէականին, այսօրին, նորին, յեզափոխականին ու ըմբոստին —եթէ սխալ չենք հասկցած զինք, բայց որուն քննադատի կիրարկումը կը շարունակէ յամենալ քննադատութեան աւանդական, պահածոյ զինանոցներուն մէջ, առանց ի գործ դրուած յղացքներն ու մեթոտը ենթարկելու քննադատութեան։

Համալսարան — արձակ գուղորդումի ետին կայ տակաւին համալսարան — արուեստ գոյգը։ Քննադատը կը թելադրէ, որ արուեստագէտը, հաւանաբար ժամանակակից, չի կրնար խուսափել համալսարանական կրթութեան մը անհրաժեշտութենէն։ Եւ որովհետեւ հաստատումը կըրնայ, իր միակողմէ ձեւին մէջ, մօտիկն ըլլալ ծիծաղելիին, քննադատը հարկը կը տեսնէ նախ՝ առաջին բացառութիւն մը, յետոյ՝ երկրորդ բացառութիւն մը գտնելու․ նկարիչները, ապա՝ բանաստեղծները։ Նկարիչները կրնան ինքնուս կամ բոլորովին անուս ըլլալ․ յստակ չէ թէ ասիկա տեսական յայտարարութիւն է, թէ գործնական հաստատում։ Թող նըկարիչները վճռեն։ Իսկ բանաստեղծները։ «Բացառութիւն կրնան կազմել այս ամբողջին մէջ բանաստեղծները որոնք ի սկզբանէ «գիտնի» առանց պէտք ունենալու ուրիշներէ սորվելու եւ որոնց համար համալսարանական կրթանքը պարտաւ միացած տեղերը լեցնելու կը ծառայէ»։ Ի՞նչ կայ այս տողերուն տակ․ ի՞նչ է այս «գիտնի» բային մէջ պահուող «գիտութիւն»։ Աստուածային գիտութիւն մը, չնո՞րս մը, ի ծնէ ի բնէ ստի՞՞ք մը։ Անկասկած։ Քանի որ բանաստեղծները «գիտնի» այդ գիտութիւնը «ի սկզբանէ» եւ Սարաֆեան զայն ունի «բնատուր խառնուածքով»։ Չանց կ'առնեմ բնատուրի, ստացումի եւ նման գաղափարներու այս ոգեկոչումը։ Սարաֆեան երկարորէն կը զրէ՛ այս մասին, ոչ ուրիշ տեղ քան․․․ «Վէնսէնի Անտառ»ի երկրորդ մասին մէջ։ Յաւ է հաստատել, որ քննադատի մտածումը տակաւին կը չըջապայի այն բաներուն շուրջ որ տասնեակ տարիներով ու դարով մարդիկ կը կոչեն տաղանդ կամ հանճար։ Կարելի չէ՝ չնկատել նոյն ատեն «միտտիք» բառապաշարը, ճիշդ այն միտտիքին որուն զոհերը կը թուին եղած ըլլալ եղբւր Փրանսուայ գրողները, ըստ քննադատին։ Այդ «գիտութիւնը», որ չենք սորվիր, տեսակ մը նորէն բացարձակ բան մըն է, որ կայ եւ որ կապ չունի այն ճշմոյս գիտելիքներուն հետ որ ամէն արուեստագէտ պարտի ունենալ, եթէ կ'ուզէ տիրապետել արուեստին։ Գիտցող բանաստեղծը արհեստի պէտք չունի, չէ՞։ Միւս կողմէ՝ սակայն, արձակագրին պարագային գիտութիւնը այն է որ կ'ամբարենք համալսարանի սրահներէն։ Շատ յայտնի չէ բովանդակութիւնը այն համալսարանական կըրթութիւնն, որ կը թուի արձակագրին վերկայաթուղթը։ Վկայական մը բա՞ւ է, որպէսզի գրչակ մը դառնայ իսկական արձակագիր, ահա տափակ բայց անխուսափելի հարցում մը, որ ցայտուն կը դարձնէ այս արամարանութեան գաութիւնը։

Ընդունուած գաղափարներու այս կալըրին մէջ կը դեռնուի անսպասելի գոյգ մը։ Բանաստեղծը ի սկզբանէ գիտէ, կ'ըսուի․ ընթերցում, ապրում, երեւակայութիւն, եւայլն, բաւական եղած են օրինակ Սարաֆեանի «բանաստեղծի իր ինքնութիւնը այժմէականացնելու»։ Արձակին մէջ այդ ինքնութիւնը չայժմէականանար անշուշտ։ Եթէ մօտէն կարդանք քննադատի տողերը, յիշատակ կը դառնայ մէկ բան, որ շատոնց յատակ էր ոմանց․ կայ մէկ կողմէն բնատուրը, ինքնութիւնը եւ կայ միւս կողմէն մտք այժմէականացումը գրական երկով։ Այս կրկնակ յղացքները յոր եւ նման են արիտոտոսիւան փիլիսոփայութեան գործութիւն եւ արարք գոյգին․ կարճ բոլորած՝ ինչ որ կայ գործութեանպէս կ'այժմէականանայ։ Արձակագրին համար այժմէականացման հոլովոյթը պէտք ունի համալսարանական կրթութեան։

Անտեղի ժամանց է թափառել այս հրաշք համալսարանական կրթութիւն կոչուածին

շուրջ, որուն մասին քննադատը կը մընայ լուռ։ Ինչ կը վերաբերի արձակ — համալսարանական կրթութիւն անհրաժեշտ կապին, որ Պ․ Օշական կը զետեղէ փաստարկման հիմունքին, չի դիմանար ո՛չ բացառութեանց թիւին, ոչ ալ գրականութեան․․․ Ընկերարանութեան մը գոհնիկ իսկ մէկ կիրարկումին։ Տիգնզէն Օշական պարզ է, նկատի ունի գրողները — կամ Ռուսոյէն վաղերի համալսարանական կրթութիւնը անտղիտ գառածում մըն է արձակագիրներուն համար։ ԺԹ․ դարէն առաջ գրողները քիչ բան կը պարտին վկայականներուն։ Չեն չեղիր մինչեւ Հոռոմ ու Աթէնք, ուր դրականութիւն ու փիլիսոփայութիւն կը հպատակին բոլորովին այլ օրէնքներու։ Խորքին մէջ, միայն ի․ դարուն է, որ համալսարանական կրթութիւնը կը գառնայ գրագէտներէն շատերուն ոչ միայն անցման տեղը, այլեւ աշխատավայրը։ Համալսարանական գրողի տիպարը համալսարանարար նոր օրերու արդիւնք է եւ անոր երեւումը հարկատու կը մնայ գրականութիւնը դանցող ազդակներու, օրինակ Փրանսական Յեղափոխութեան։

Մտածման գրականութիւն մը գոյութիւն ունի քիչ մը ամէն տեղ արդի գրականութեանց մէջ։ Սակայն այդ մտածում կոչուածը կապ չունի ճանաչման փիլիսոփայութեան մը հետ եւ առ հասարակ իմաստասիրական համակարգերու թեմաներուն։ Արուեստը չենք կարծեր որ սպասած ըլլայ համալսարաններու հիմնագրութեան մարզն ու ինքզինք խնդրոյ առարկայ դարձնելու, հարցադրելու, «մտածելու» համար։ Եւ «Վէնսէնի Անտառ» կը գետեղուի նման չըլանակի մը մէջ։

Թելագրուեցաւ վերը, որ հաստատումներ հերքելու համար չէ որ կը գրուին այս տողերը։ Շահեկանը Սարաֆեանի երկին տրուած յատկանշումները չեն, յատկանշումներ որոնցմով կը բաւարարւի «մեր» քննադատութիւնը։ Շահեկանը այն է, որ Վ․ Օշական անկարող է մեղի պարտադրելու գրական երկի մօտեցման կերպ մը, որուն շնորհիւ անոր մէկ կամ միւս եզրը բացառուուէր։ Որով մեր ընթերցումը հարստանար։ Երկին վերապահներ յայտարարութիւնը անկասկած կրնար գրգռէ ազդակ մը ըլլալ, եթէ քննադատը յաջողէր Էճնէ երկը եւ չբաւարարուէր, նոյնիսկ քրոնիկի մը սահմաններուն մէջ, ընդհանուր ու թեթեւակի դիտողութիւններով։

Քննել երկը կը նշանակէ ի միջի այլոց — զայն նկատի ունենալ եւ ոչ հեղինակը, որ զանցառելի անձնաւորութիւն մը չէ անշուշտ, բայց չէ ալ փաստերուն փաստը։

— Հաշիւի նստիլ քննարկուող երկի այլ արժեւորումներու հետ, որոնց անտեսումը, միշտ կարելի հնարք, քննադատը կը զրկէ յղումի կարելիութենէն։

— վերջապէս ստեղծել հարցադրութիւն մը, այսինքն՝ ընել ճիշդ այն մըտածման արարքը, որուն պակասը կը թուի Սարաֆեանի արձակ արտադրութեան խոցելի կէտն ըլլալ, ըստ քննադատին։

Առանց այդ հաւանական հարցադրութեան, երկի տարրական քննութեան, քննադատական իսկ մեթոտի խնդրականացման որեւէ քննադատութիւն կը մընայ վաւերական բաժանաք մը, որ մեղ ընդմիջող պիտի ձգէ անտարբեր։ Պ․ Վ․ Օշականի քննադատութիւնը «Վէնսէնի Անտառ»ին ո՛չ միայն չի նորոգեր երկին տրուած մեկնաբանութիւնները, այլեւ հեռու է նորոգելէ քննադատութեան ոճը։ Կիրարկուած քննադատութիւնը խորապէս չմտածուած, լրատիւպետուած, պահպանողական ու ըմբոստանք ունի, որոնք զայն կը մայական եղբեր ունի, որոնք զայն կը դարձնեն թշական։ Թերեւս շատ բան կը պահանջուի գրական քրոնիկէ մը, որ կը գրուի մոռցուելու համար։ Բայց այն ատեն ու վերստին, նոյն հարցումը․ ինչո՞ւ քննադատութիւնը։

1.— «Մարկ․ Նշանեանի Կամ վերլուծական հանդէսի առթիւ», Ասպարէզ, Յունիս 4, 1988, մաս Գ․․

2.— Կամ, քիւ 2, էջ 85։ Հաստատում մը խմբագրիմ՝ Մ․ Նշանեանիմէն է։

3.— Տե՛ս Ն․ Սարաֆեան, Չափածոյ երկեր, Անթիլիս, 1982։

Գ․ ՊԷԼՏԵՆ

Յուլիս 12

»

որովհետեւ «ճշմարտութիւնները այլազան են ու անոնց ոչ մէկը վերջնական է», կ'ըսէ «Վէնսէնի Անտառ»ին մէջ, ու կը շարունակէ․ «Երբ տեղի պիտի տան համբալ մոլեկանութիւնները սրբազան ու իմաստուն տարակոյսին առջեւ»։ Որովհետեւ միտքն է որ բացարձակը կը փնտռէ, կեանքը հեռու է անկէ, կեանքը բազմակողմանի է եւ Ս․ չի հաւատար որ առանձին ուղեղով կարելի է շատ բան լուծել։ Սարաֆեանինը՝ իմացականութիւնն է։ Կրկին «Վէնսէնի Անտառ»ին մէջ տեղ մը կ'ըսէ․ — «Չեմ ընդունիր ինքը, որ բոհնութիւն կը գործէ հոգիներուն վրայ։ Իմացականութիւնը վեր է այդ բոլորէն։ Ու Ս․ի համար իսկական քաղաքակրթութիւնը կու գայ կատարեալ ու զարգացեալ իմացականութեամբ մը։ Ս․—ին համար, մեր ժողովուրդին առաքելութիւնները պիտի հասնին իրենց հունին։ Իմացականութեան միջոցով, այսինքն՝ Հայը ինքզինք լաւագոյնս պիտի գրասեւորէ իմացականութեամբ։ Իսկ ի՞նչ է այդ։ Իմացականութիւնը թէ՛ մտքի եւ թէ՛ սրտի զարգացման բարձր մակարդակն է, որուն ձեռքբերումով կարելի պիտի ըլլայ նըւաճել ճանաչողական կարելիութիւններ։ Ծրլապատը, աշխարհը, մարդիկը, վիճակները ճանչնալու եւ ըստ այնմ գիրքաւորելու կարողութիւնն է իմացականութիւնը․ այդ է՝ նաեւ մարդուն ինքզինք հասկնալու, ինքզինք ճանչնալու, իր մէջ խորանալու հնարաւորութիւնը։

Եւ քանի որ արեւմտահայութիւնը դարձած է սփիւռք, ունի լայն հնարաւորութիւններ բացուելու միջնագային արժէքներուն։ Այս կէտին շուրջ մեծապէս կ'ընդգլի Ս․, այն իրողութեամբ, որ ըսփիւռքահայ գրականութիւնը կը ստեղծագործէ արեւելահայ աւելի ճիշդը՝ խորհրդահայ չափանիշներով, որ Սփիւռքը արեւելահայ հարուածին նկատմամբ խնկարկու դիրքի մէջ կը մնայ։ Ս․ մինչեւ իսկ ծանր արտայայտութիւններով կ'անդրադառնայ այն հարցին, որ Սփիւռքի գրողները կը կրկնեն խորհրդահայ գրողները, առանց նկատի ունենալու արեւելահայ եւ արեւմտահայ հաստածներուն միջեւ գոյութիւն ունեցած պայմաններուն հակայական տարբերութիւնները։

Ս․ի կարծիքով, արեւմտահայութիւնը իր հայրենասիրութեանը մէջ կը նահանջէ արեւելահայութեան հետեւելով․ ինչո՞ւ․ քանի որ արեւելահայ մշակոյթը ժո-

ղովորդական եղած է միշտ, իսկ արեւմտահայութեան առաքելութիւնը բարձր գրականութիւն եւ բարձր արուեստ մշակելուն մէջ կը գտնէ Ս․, քանի որ վերջինս ունի կարելիութիւնը շփուելու օտար ժողովուրդներու եւ մշակոյթներու հետ։ Իսկական հայրենասիրութիւնը, կ'ըսէ Ս․, ստեղծել է բարձր գրականութիւն մը, թէ՛ ազգային եւ թէ՛ միջազգային դեմին վրայ։ Այս պատճառով է որ արեւմտահայոց հայրենասիրութիւնը Ս․ կը գտնէ կեղծ, անհարազատ եւ նահանջող գիրքի մէջ, քանի որ ունենալով հանդերձ կարելիութիւնները որակաւոր գրականութիւն ստեղծելու, «Երեւանի փէշէն բռնած են»։ «Արեւմտահայութիւնը իր մշակոյթը պէտք է տանի Արեւմուտք» կ'ըսէ Ս․, որովհետեւ «Սփիւռքը ուրիշ բան է։ Եւրոպական․ Հայրենիքէն հեռու»։ Եւ մինչ հայրենիքի մէջ գրողները կը մշակեն ժողովրդական գրականութիւն մը, խլուած անձնականութեան եւ անկեղծութեան պայմաններուն տակ, սփիւռքը այդ պարտադրուած պայմաններուն տակ ստեղծուող գրականութիւնը կրկնելու տեղ, պէտք է բանայ իր թեւերը աւելի լայն հորիզոններու նուաճման եւ դուետի մը վերածելու համար։ Արեւելքին եւ Արեւմուտքին միջեւ փոռած խորքը («Սփիւռքը եւ իր գրականութիւնը» — «Արեւմուտք» Յունուար 18 — 25, Փետրուար 1, 1948)։

Գրականութեան դերը մեծ է Սփիւռքի մէջ Ս․ի համար, այն՝ ազգապահպանման միակ յոյան է, հետեւաբար իր մէջ խորունկ անձնականութիւն կողմ գրական — նութեան մը պահանջը անշուշտ թէ պիտի յուզէր Ս․։

»

«Ն․ Ս․ Արեւելքի եւ Արեւմուտքի միջեւ» բաւական ծաւալուն նիւթին ամփոփ այս ներկայացումով կը բացառաշարժի, որ ո՛ր ալ ուղղած է Ս․ իր հայեացքը, ի՞նչ ալ գտնելու եղած է ան, փնտռածը եղած է խորունկ ինքնուրոյնութիւնը եւ անխարդախ եւր, քանի որ կը հաւատար, թէ անհատ թէ ժողովուրդ, իր բարձունքին կը հասնի ինքզինքին հասնելով, հետեւաբար, անձնականութեան կրթումն համար ան դիմաց թէ՛ Արեւելք, թէ՛ Արեւմուտք, թէ՛ անցեալին, թէ՛ ներկային, թէ՛ պատմութեան, թէ՛ զարգացող քաղաքակրթութեան՝ իրբեւ գրաւականը իր ժողովուրդին, սփիւռքին գոյատեւման։

ՆՈՐԱ ՊՐՈՒԹՅԱՆ

La Cilicie au carrefour des Empires (*)

de Claude MUTAFIAN

UN PELERINAGE ARMÉNIEN

Ancien élève de l'Ecole Normale Supérieure, Agrégé de l'Université, Claude Mutaftian est mathématicien de formation, mais passionné d'histoire et de géographie. Il est retourné aux sources à l'occasion de plusieurs séjours en Arménie soviétique et de deux voyages-pèlerinages (1977 et 1979), en compagnie de son épouse, en Arménie occidentale et sur ses confins, sur les traces de sa famille, (Samsun, Césarée) avec une incursion décisive en Cilicie.

Le séjour dans cette région enclavée entre mer et montagne, où se côtoient les ruines gréco-romaines, les églises byzantines, les châteaux arméniens, les mosquées ottomanes, échantillons d'une mosaïque de cultures et témoignages des dominations successives, est pour l'auteur un choc profond, point de départ d'une enquête passionnée, sur le destin de cette terre. Il en est résulté un livre, *La Cilicie au carrefour des Empires*, qui embrasse toute l'histoire de la Cilicie, depuis les Hittites jusqu'à nos jours, c'est-à-dire quatre millénaires.

LES PREMIERES TRACES ARMÉNIENNES

On y trouve, au premier chef, une histoire presque complète de la Cilicie arménienne, occupant environ un quart du volume de texte (tome I). C'est d'abord un rappel sur l'intégration de la Cilicie à l'Empire de Tigrane le Grand (95-55 av. J.C.) qui, au-delà de la Cilicie, conquiert la Syrie et frappe monnaie à Antioche et à Damas (ch. IV, «La question cilicienne dans l'Antiquité classique», «Tigrane et la domination arménienne, Ier siècle», particulièrement pp. 185-194) ; c'est ensuite l'évocation de la haute figure de saint Jean Chrysostome, patriarche grec de Constantinople, qui, exilé dans les escarpements de l'Anti-Taurus, au début du 4e siècle, témoigne, par sa correspondance, que les Arméniens étaient déjà nombreux, à cette époque, aux portes de la Cilicie (ch. VI, «Les Portes de la Cilicie, «les liaisons orientales avec la Cappadoce», p. 302) ; pour le 10e siècle, période de la Reconquête byzantine, où les empereurs de Constantinople (alors d'ascendance arménienne) récupèrent sur les Arabes une partie de leurs anciennes provinces orientales, la colonisation militaire arménienne en Cilicie est évoquée peut-être un peu trop rapidement (ch. VIII, «Des Grecs aux Arméniens, «La reconquête byzantine», particulièrement pp. 349-351) ; dans le même chapitre, on trouve un excellent bilan de «la présence arménienne autour de la Cilicie, XIe siècle» (pp. 361-382) ; le rôle de l'Arménie Mineure (à l'ouest de l'Euphrate et entre la Chaîne pontique et l'Anti-Taurus), comme zone-refuge pour les habitants de Grande Arménie, y est évoqué de façon nouvelle ; le «thème des Arméniaques» y apparaît comme la première zone militarisée constituée par Byzance face à l'invasion arabe du milieu du 7e siècle ; c'est là également, surtout autour de Sébaste et de Césarée que, au XIe siècle, les anciens souverains arméniens, privés de leurs royaumes, sont transférés par Byzance ; de là l'invasion turque, après le désastre byzantin de Mantzikert (1071), poussera les Arméniens plus au sud, vers la Cilicie ; un aventurier de génie, Philarète, ancien général de Byzance, assure à lui tout seul la défense de

la frontière sud-orientale de l'Empire, vers 1072-1084, étendant son autorité à la Cilicie, à l'Euphratèse (région du coude de l'Euphrate), voire aux régions d'Antioche et de Kharpert, assurant partout la survie des Arméniens ; parmi ses épigones, est évoqué le populaire Basile le Voleur, dont la principauté — où se réfugie le catholico — s'étend des abords de Mélitène au nord d'Alep ; les appétits territoriaux des Croisés, arrivés en Orient en 1097, et suzerains de nombreuses seigneuries arméniennes de l'Euphratèse ; mettent fin à sa dynastie en 1116, les catholico peuvent néanmoins acheter aux Francs, Hromgla, château où ils résident de 1150 à 1292.

LA «BARONNIE CILICIENNE»

Avec «les dernières prétentions byzantines sur la Cilicie, XIIe siècle» (pp. 388-403), nous entrons de plain-pied dans les débuts véritables de l'Etat arménien de Cilicie : la haute-Cilicie est soustraite à l'autorité grecque par les seuls Arméniens, la basse-Cilicie à la domination turque, avec l'aide des Croisés : d'où les disputes entre Arméniens et Francs d'Antioche pour la possession de la plaine cilicienne, disputes longtemps masquées par la nécessité d'un front commun contre Byzance, désireuse de récupérer la Cilicie, arménienne, et la région d'Antioche, franque. L'auteur a dédié son ouvrage «A Thoros, Mleh, Léon, Héthoum, dont le génie politique a créé le seul Etat cilicien» (p. V). Nous saluons volontiers avec lui le «baron» Thoros et les rois du XIIIe siècle ; Thoros II (1145-1169) est opportunément entré dans le concert des principautés croisées (principauté d'Antioche, royaume de Jérusalem) et s'est solidement adossé à Antioche ; deuxième fondateur de la Cilicie arménienne (entièrement réoccupée par Byzance en 1137-1138), il a limité les effets d'un retour en force de l'Empire grec en Orient et participé avec Byzance et les Francs à des campagnes militaires destinées à arrêter la dangeureuse réunification du monde musulman proche-oriental. Quant à Mleh, il appartient à cette frange d'enfants perdus de l'Arménie qui ont frayé de trop près avec l'Islam. Passé au service d'un puissant prince d'Alep et de Damas, Noureddine, qui menaçait l'existence de toute la chrétienté du Levant, il arrache la Cilicie à son héritier légitime avec l'aide d'une armée turque (récupérant, il est vrai, grâce à ces alliés contre nature la basse-Cilicie, sous autorité grecque), et procède à une impitoyable épuration chez les Arméniens. Débarrassé de l'épine arménienne grâce à Mleh, Noureddine n'en a été que plus efficace contre les chrétiens ; les successeurs de Mleh devront restaurer la confiance, ébranlée chez leurs voisins francs. Nous ne pensons pas davantage que les Francs, au XIIIe siècle, doivent être comptés parmi les forces hostiles aux Arméniens de Cilicie comme semble le croire l'auteur : les querelles franco-arméniennes sont des querelles de type féodal, celles même dont était agitée, par exemple, la France capétienne ; en outre, vus de Constantinople, Francs et Arméniens sont les mêmes gêneurs, vus d'Alep ou du Caire, les mêmes adversaires. Dans l'attitude des grands catholico Pahlavouni du XIIe siècle, apparaît, lors de la chute d'Edesse (1144) ou de Jérusalem (1187), le sentiment d'appartenir à une vaste chrétienté dont les Latins sont une composante importante. Il faut mettre également au compte de ce front commun franco-arménien, souvent fissuré, mais jamais rompu, la restructuration intérieure de l'Etat cilicien, apport des institutions des Normands d'Antioche,

dont il aurait fallu souligner l'importance ; à une monarchie (celle de la Grande Arménie) sans cesse lâchée par ses grands feudataires qui n'ont, en droit, aucune obligation réelle à son égard, se substitue, en Cilicie, une monarchie forte, où les vassaux doivent hommage et service au suzerain, sous peine de confiscation de leur fief. D'une manière générale, l'influence franque dans ces régions (Cilicie, mais aussi Chypre) eût mérité d'être plus fortement rappelée.

LE ROYAUME ET L'APOGÉE

Avec le ch. VIII, «Le royaume arménien de Cilicie» (pp. 405-478), nous abordons justement («Naissance d'un royaume cilicien, XIIe-XIIIe siècles») le règne de Léon Ier, introducteur des réformes «occidentalisantes» et premier roi arménien de Cilicie. C'est la période d'apogée ; la puissance de Léon (qui tient en échec les armées de Saladin et prend pied temporairement en Cappadoce) s'affirme à travers l'érection de puissants châteaux et l'édification des murailles de Sis, la capitale. Un chanoine allemand qui visite alors la Cilicie, y montre la prépondérance numérique des Arméniens, mais aussi la présence de Francs, de Grecs, de Syriens chrétiens, de Turcs. «Les Arméniens, dit-il, sont des

par
Gérard DEDEYAN

hommes très religieux et d'excellents chrétiens». Peut-être aurait-il fallu préciser ici que les catholico arméniens ne suivaient pas alors l'attitude anti-chalcédonienne de certaines de leurs ouailles, et aussi que l'Eglise arménienne, anté-chalcédonienne plus qu'anti-chalcédonienne, reconnaissait, au XIIe siècle, par la bouche du saint catholico Nersès Chnorhali, adhérent aux mêmes dogmes que l'Eglise grecque, mais sous une formulation spécifique. Rappelons aussi que, au XIIIe siècle, l'union avec Rome (beaucoup plus mesurée qu'au XIVe siècle, période de tourmente pour la papauté comme pour la Cilicie) ne rompt en aucune façon la communion des grands vartabeds de l'Arménie historique avec les catholico ciliciens.

L'auteur évoque avec bonheur «l'apparition des Mongols, XIIIe siècle» et la situation des Arméniens, dressant une vaste fresque — comme il le fait à plusieurs reprises — de la situation politique en Orient, où les sultans mamlouks, maîtres de l'Egypte et de la Syrie, représentent une menace mortelle pour la chrétienté du Levant ; il montre bien le caractère visionnaire de Héthoum Ier (1226-1269) qui, au milieu du XIIIe siècle, va, au prix d'une vassalité qui lui permet d'ajouter temporairement à son royaume une partie de l'Euphratèse, obtenir l'appui de la formidable puissance mongole, hostile à l'Islam. Il faudrait ici souligner que cette politique s'effectue en accord étroit avec les princes francs d'Antioche et de Tripoli. Les rois arméniens de Cilicie se rendent alors en Mongolie (presque en même temps que les envoyés du roi de France, saint Louis) à la cour du Khan, et participent à la conquête, souvent très brutale, des grandes capitales du monde musulman. Les divisions internes des Mongols de Perse, soutien des Arméniens, vont bientôt laisser ces derniers seuls face aux Musulmans.

FIN DE L'INDEPENDANCE ET VESTIGES DE LA CILICIE ARMÉNIENNE

L'on voit «les Mamlouks à l'assaut de la Cilicie arménienne, XIIIe siècle», avec,

au passage, la conquête des dernières places franques, dont Antioche (1268) et Saint-Jean d'Acre (1291). La Cilicie est alors la seule puissance chrétienne sur le littoral de la Méditerranée orientale. C'est surtout à titre commercial qu'elle intéresse l'Occident, comme en témoigne la description d'Ayas par le célèbre marchand vénitien Marco Polo, selon lequel elle est «devenue un port célèbre et un important lieu de rendez-vous pour les négociants de terre et de mer qui y viennent aussi bien d'Europe que d'Asie». Le livre de Cl. Mutaftian s'achève avec la «Mort d'un royaume cilicien, XIVe siècle». Ce finale se justifie parfaitement dans la mesure où la période de la domination arménienne est la seule, où, au cours d'une histoire quatre fois millénaire, la Cilicie ait pu se constituer en Etat indépendant. L'auteur évoque le glas de l'alliance avec les Mongols (avec leur conversion à l'Islam), la place primordiale de la «Petite Arménie» dans les projets occidentaux de reconquête de la Terre Sainte, l'aide ultime venue des rois Lusignan de Chypre (dynastie originaire du Poitou). C'est un Lusignan, Léon V, qui sera le dernier roi de l'Arménie cilicienne. Si Cl. Mutaftian dénonce à juste titre les maladroites religieuses des Lusignan, il aurait dû insister également sur l'héroïsme chevaleresque du dernier roi, venu défendre sur le continent, sans espoir de secours de la part de l'Occident, un ultime vestige de chrétienté. Léon V est bien proche du «héros Liparid», le Bayard arménien de cette époque, mentionné auparavant.

Les restes de l'indépendance cilicienne (ch. VI., «Les portes orientales de la Cilicie») sont évoqués à travers le bref historique de Hadjine (pp. 297-298), immortalisée par sa résistance de huit mois aux troupes kémalistes, en 1920, et celui de Zeithoun (pp. 311-315), qui fait irruption sur la scène internationale en 1862, lorsqu'une délégation des quatre «barons» de la ville qu'assiègent alors les Turcs, vient demander à l'empereur Napoléon III d'intervenir en sa faveur.

L'auteur dans son chapitre I. «Les données ciliciennes», fait le point sur le rôle géo-politique du «carrefour cilicien» et, à cette occasion, rappelle, trop brièvement à notre sens (pp. 22-23), la période du mandat français sur la Cilicie (1919-1921) et l'abandon, à la suite de l'accord d'Angora, de la presque totalité du pays à la Turquie kémaliste, avec un sursis pour le sandjak d'Alexandrette cédé en 1939.

DOMINATIONS «ETRANGERES» EN CILICIE

En dépit des quelques réserves que nous avons pu émettre, on mesurera l'intérêt capital du livre de Cl. Mutaftian pour l'histoire arménienne. Mais *La Cilicie au carrefour des empires* a le mérite de présenter, au-delà de l'histoire des Arméniens, celle des dominations qui se sont succédées dans le pays. En prélude, le ch. II. «Les légendes classiques» rassemble toutes les données de la mythologie gréco-romaine relatives à la Cilicie, et tente avec bonheur d'en faire une lecture historique.

Dans le survol de cette longue histoire de la Cilicie auquel nous convie l'auteur, nous sommes amenés à mesurer avec lui les conséquences d'une position — charnière au milieu de l'entité géopolitique regroupant l'Europe, l'Asie occidentale et l'Egypte —, de «ce rôle ambigu entre deux mondes souvent antagonistes, l'Asie Mineure et la Syrie» (Introduction). Cl. Mutaftian, liant constamment et avec une rare maîtrise l'histoire à la géographie, s'attache à résoudre l'alternative suivante : «En fait, cette Cilicie est-elle réellement en Asie Mineure, alors que la puissante chaîne du Taurus la sépare du reste de

(*) t. I, X + 478 pp., t. II, 436 pp., 75 cartes, 150 reproductions dont 40 en couleurs. Edit. Les Belles Lettres, 380 Frs. les deux volumes sous coffret cartonné.

(suite page 4)



ԳՐԻԳՈՐ ՀԱՄԲԱՐՁՈՒՄԵԱՆ

ՔԱԼԵՏՈՍՔՈՓ

արուեստների մը օրագրեն

Լոնսթոն, Օգոստոս 19, 1988

164.- Համով գիրք մը

Երբ գրեմք առօրեայ վարժութիւնդ չէ՝ ամիսներու փոշին դրնիդ կը զսպէ։ Միտքն իսկ յամբարայն կ'ընթանայ։

Յայտուն կերպով կը զգաս յոյզդ՝ լռելեայն։

Ձիւնի նման կը հալին անոնք քու մէջդ։ Երկիւղն ունենայիր կարծես կոտորելու սառնապակին երազի իր երկներանդ պըրիսմակով։ Ու կը պատահի որ ձայն մը, դէպք մը, ընթերցում մը դայ քեզ արթնացնել։ Գիրքերու տրցակ մը՝ ութ...ինը։ Արձակուրդի դիրքեր։

Սովորականէն տարբեր ընտրութեամբ է կազմուած տրցակը։ Հայերէն չկար։ Հայերէնը՝ հասաւ Փարիզէն։ Համով գիրք մը։ Ահա՛ գիրք մը որ կը բերէ անմերժելիօրէն ապացոյցը հայ սփիւռքի զօրութեան։ Յայտնութիւն մը չէ անշուշտ Նիկողոս Սարգիսեան։

Կախարդական իր ընտելեալաշտ թռիչքով ընդունուած քանաստեղծ է։ Քանի-նե՞ր սակայն կարդացած են զինքը։

Եւ եթէ շարունակենք լուսանցքի վրայ թողուլ ու մոռնալ իսկ այս կարգի արժէքները կրնա՞նք լաւագոյնս յառաջադրենք արեւմտահայերէնի պաշտպանութիւնը։

Ահա՛ գիրք մը որ կու գայ անոր լուսաշտարակի դիրքը գոտեպնդել։ Ընտրուած ու մէկտեղուած Գրիգոր Պըլտեանի կողմէ ծայր աստիճան բժախընդրութեամբ, «Վէնսէնի Անտառը» հին ծրարգրի մը իրազօրութեամբ է կը շնչոյտ խմբադրեր՝ Սարգիսեանի կենդանութեան իսկ որոշուած։ Հատորին մէջ խմբուած է ուրեմն բանաստեղծին զեղարուեստական արձակ գրութիւններուն մէկ մասը որոնց կցուած է ծանօթագրութիւններու հետաքրքրական բաժին մը։ Լրացնելով աշխատասիրութիւնը, սոյն բաժինը ճշգրէրիտ տեղեկութիւններ ալ կը պարունակէ գրագէտին աշխատութեան մերձեցումին շուրջ։

Ուստ լուրջ աշխատանք՝ գտումի, դատումի, սրբագրութեան ու գասաւորման։

Ձէք յիշուած տպաքանակը։ Բարեբախտաբար։ Որքան տխուր պիտի ըլլար հաստատել թէ քան հազարով գէթ տարածել զայն կարելի չէ սա պահուս։

«Վէնսէնի Անտառը» եթէ յաջողագոյնը նկատուի՝ շուրջ մէջ չեն մնար անոր յաջորդող աւելի սեղմ գրութիւնները՝ մերթ ընդ մերթ տպագրապաշտ ինչպէս «Միաձայնը», կամ իրապաշտ ոճով տրուած «Բիւ Ռիչէն»։ Երկրորդական էջ չկայ այս գիրքին մէջ։ Այո, Ռիչէ փողոցը, ուր հանդիպած էի իրեն, Բիւզանդ թօփախանի մօտ։ Սակաւախօս էր։ Ինքնավարտահ՝ տխուր։ Հիասթափ։

Փոխուեցան անցեալի տպաւորութիւններս կարգալէ ետք իր արձակ էջերը։ Ուրեմն «Միջերկրականը» չէք բաւած։ Ձինքը աւելի մօտէն ճանչցայ հիմա այս գիրքով։

Սարգիսեանի զմայլելի արեւմտահայերէնը, հարուստ բայց զուսպ ոճը, ընտրուած բառաթերքը, կեանքի փրկիստփայլութիւնը, հաւատքը, պատգամին կը շիւղ ունին ու կը պարուրեն միտքն ու հոգին։

Օրինակելի բան մը կայ այդ պատգամին մէջ թաքուն։ Բարութիւն մը։

Այս առաւօտ իսկ հեռատեսիլէն երկարօրէն կը բացատրուէր ինձ թէ Ձուիցերից պետական չորրորդ լեզուն՝ ումանը, վերականգնումի փայլուն չրջան մը կը բոլորէ այժմ եւ ունի վաթսուն հազար համբանք։ Ու կը խորհիմ՝ մենք հայ սփիւռք, հարիւր հազարներով, զո՞ւրկ ենք նոյն ա՛յդ պահպանիչ կարողութեան։

Ձեռ գրեմք ինչո՞ւ կրկին կը թղթատեմ համով գիրքս, ա՛յս անգամ աւելի երազկոտ թափառելու՝ «Վէնսէնի Անտառին» մէջ։

165.- Շղթան

Դէպք մը եկած է արհամարհոտ կերպով վերաւորել արժանապատուութիւնդ։

Ընդգլխի, ծառանալ, դիմադրել ու լռել կ'ուզես միանգաման։ Հոգիիդ խորերէն՝ հերիք է՝... կը լսես։

Հայ սփիւռքը հայրենիքի ցաւերուն շնչահանը ըլլալ փորձեց ակնթարթին ըզգալով վէրքին խորունկութիւնը։

Ամբողջութեամբ մը օրինակելի։ Հո՛ն թէ հո՛ս։

Ողբերգութեան քերած առաջին բարիքն էր ա՛յդ։

Արուեստասէրին համար իսկ, կա՞ն ուրիշ նիւթեր սա օրերուն շահեկանութեան արժանի։ Չունի՞ իր թաքստոցին մէջ քաշուելու իրաւունքը։

Կա՛յ պաշտպանութիւնը վաղուան։ Բազմակողմանի՝ իր լարձուն երեսակներով։

Ուստեալ ոսոխներուն մրցումը չէ աւարտած։ փոթորիկն է որ առժամարար մեղմացած է ստիպելով զանոնք ապաստանիլ իրենց բերդերուն ետին։ Պատերը ամրոցներուն սակայն, աւելի քան խարխուլ են։ Ճակատամարտը վերջնականօրէն կորսնցնողին վախճանը մահ է։ Փըրթելով իր ակերէն։ Փշրուելով։

Իրապաշտութեամբ միայն կրնանք դիմադրուել։

Սփիւռքը՝ հո՛ն թէ հո՛ս չունի իր առջեւ կապոյտ տարածութիւն։ Հորիզոնը ամպոտ է։ Տարբալուծումը սովորական երեւոյթ է։ Բայց եթէ բնական նկատենք զայն, դոցած կ'ըլլանք ելքի արահետները։ Երբեմն շատ նեղ՝ անմերժելիօրէն դոյուլութիւն ունին անոնք ինձ համար։ Հարկ է ինքնապաշտպան բնադողով մը ամրապնդել ու լայնցնել զանոնք, վերահաստատելու համար կորսուած հաւասարակշռութիւնները։ Մշակոյթ – արուեստ երկեակը գլխաւոր առանցքներէն մին չէ՞ այդ պաշտպանութեան։

Գիտենք ինչո՞ւ։ Ձենք գիտցած ի՞նչպէս։

Հրաժառ երեւակայութեան պակաս՝ է յստակ տեսողութիւնը։ Ոգեկան զօրութիւնը ունինք՝ չունինք հետեւողական կամքը։ Ամենակարեւորը՝ տեսլականը ունինք՝ չունինք ժամանակ։ Յաջողութեան հաւանականութիւնը։ Գիտեմ միայն թէ կ'արժէ տքնիլ ժառանգած հին չարիքէ չղթաւ կոտորելու համար։ Հազարներհարիւրութիւններու Փեւտըրուա՛ր։

Փորագրուած սեւ էջ մը եւս։ Ապտակ մը։ Արաջին շառաչուն ապտակը հոգեկան մօրմէն շնչակի նայուածք մը եղաւ դէպի երկինք։ Հարցումս սակայն բարեմիտ, ոչինչ ունիլ զարմանալի։

Ի՞նչու մեծ հայրիկ չունինք։

Եւ իր հապտապ անուշաղբի պատասխանը՝ Մեծ Աղէտին զոհ գնաց։ Իմ պընդումս՝ ո՞ւր ... գնաց։ Լուսթիւն։ Եւ նայուածքն իր շանթահարիչ դէպի երկինք։ Ձէի հասկցած՝ բայց պատկերը ինքնին հերձեց սիրտս ու լռեցի։

Տարիներ ետք միայն ըմբռնեցի մօրս անքնական ներաշխարհին բուն գաղտնիքը, որ տեւեց մինչեւ մահ։

Չօրս կողմէ ալ կային ազգականը ուրիշ ազգաներու զոհ՝ բայց եղուարդ մեծ հայրիկս, քառասունըջորս տարու արժանաքան էր Մեծ Աղէտին զոհ երթալու։ Կարծես աւելի յարգանքի արժանի էր։ Կայի՞ն տարբեր մահեր, կայի՞ն մեծ ու փոքր ազգաներ։ Ի՞նչպէս ընտրուել զանոնք իրարմէ երբ հինգ տարու ես։

Մեր տան մէջ չէր խօսուէր բնաւ այդ մասին։ Հազուադիւրօրէն կ'իմանային տարագրութիւն, եղբուն, ջարդ բառերը։ Յեղասպանութիւնը չէր կերտուած տակաւին։

Տասը տարի ետք, պատերազմի երկրորդ տարին հայրս զինուորագրութեան կայան առաջնորդեցի։ Լուս էինք երկուքս ալ։ Աքսորի հանգամանք ունէր ուղեւորութիւնը՝ գիտէինք։ Վերագործաւ սակայն ծամբարէն։ Հակառակ տասնապետին որ ընդունած էր զայն խնդրով, միմնջելով միանգամայն արտառոց մարդարէութիւններ գալիք օրերուն մասին։

Տասներեք տարիներ ետք մեր ընտանեկան խնամքը ուր մայրս ալ կ'աշխատէր, թալանի տրուեցաւ։ Այդպէ՛ս, գի-

շերուան մը ընթացքին, առանց պատճառի, ուր քանդումի պատրուակ կար օգին մէջ։ Ինչպէս փոխ արգակիցներուն։ Յաջորդ առաւօտ քանդումին ակնաստես բարեկամ մը գիտ միխթարելու համար դիտել տուաւ թէ՛ արիւն չէր թափած։ Անժխտելի առաւելութիւն մը։ Աւելի զարմանալին՝ ըսաւ թէ քանդիչները կը քանդէին ցուցակ ի ձեռին։ Սխալ խա-նութ չբանդելու մտահոգութեամբ։

Նոյն այդ թուականէն քանդելու տարիներ ետք, երեք սերունդի զբառաւային աշխատանքին պտուղը մոգական հարկատուի մը տխուր դերին մէջ զբաւուեցաւ անիրաւօրէն, փոքրաւ ու փոշիացաւ։

Մեծ ու փոքր այս ողբերգութիւնները նոյն բնոյթը կը կրէին ինձի համար։ Մտքին կենսարար աւելիք նեխեցնող ու խակալ բնոյթ մը։ Ու կը պատահէին հետեւողականօրէն ժամանակի ընթացքին, երբ կը ծրագրուէր պատասխանատունութիւնը, յարմար առիթով՝ զբաւել ու տիրանալ՝ ի հարկին խելով թէ քանդելով։

Հայ՛ չարիքէ չղթայ մը ունէի իմ ոտքին։

Գաղթելով՝ պատրանքն ունիս հին այդ չղթային վերջին օղակը քակած ըլլալու։ Համոզում ըսէի, գուցէ եթէ պատահած չըլլար նոր աղէտ մը, զոր բոլորս ապրեցանք, օրը օրին, հո՛ն թէ հո՛ս, բոլորովին տարբեր համեմատութեամբ անշուշտ բայց նոյն հոգեվիճակներով։ Յուզումով եւ վախով։ Եւ ա՛յս մէկն ալ նոյն բնոյթը չէ՞ր կրեր։

Նախանձն է բուն լծակը։ Անսանձ բընազգը նախնական մարդուն։ Յայտնի նաեւ զայն գործածողներուն ծածուկ միտքը։ Իրենց իսկ իշխանութիւնը դօրացնել՝ զոհելով։ Ի հարկին խաբելով։ Ձոհներուն համբանքն ալ ոչինչ կը փոխէ բուն նպատակին էութեան։ Սարսաղընող խաղը կեցած է առժամարար։

Վերաւոր արժանապատուութիւն, խաբուածութիւն, յուսախաբութիւն, ձեռնընթեկ անկարող դիրք։ Մե՞րբ։

Հո՛ն թէ հո՛ս վերլուծումը կրնայ տարբերիլ։

Հայ սփիւռքը սակայն պէտք չէ չը-փոթի։

Ես ինքզինքս հիմա աւելի ուժով կը զգամ իրր անոր անգամը։ Անտարակոյս հայրենիքը աւելի լաւ դիտէ իր ընելիքը։ Որոշարարին ալ պէտք չունի՝ այլ մեր թէական զօրութեան։ Եթէ իրաւարարը կեցուց խաղը միջնարակին, ուղած իր արդիւնքին հասած ըլլալ կարծելէ ետք, մենք ալ ունեցանք թէական զօրութիւն մը ուժի վերածելու առիթը։

Ապացոյցը ժողովուրդի մը միասնական անփոփոխ տեսականին՝ հոգի չերտի մը խորհուրդով։

Երկրորդ բարիքն էր՝ հոգեկան անսահման զոհունակութեամբ տեսնել այդ անվիճելի ամբողջութիւնը ամէնուրեք։ Որհնդկանիչը կենսարար աւելին մշտաբուս։ Ունիմ հիմա՛ այսօր, տակաւին անչափելի այդ զօրութեան բազմակողմանի օգուտները քաղելու կարելիութիւնը։ Գիտեմ թէ պէտք չէ զանոնք չը-ռայօրէն կոխկռտեմ։ Ի մասնաւորի հանրային մշակութային ու արուեստի գեւտններուն վրայ։ Պահանջը կը զգամ քարձր մակարդակով լրջախօս միջկադութային գիտակցութեան ու գործակցութեան։ Մտայնութիւն մը անհնախորհնդի, ազատելու համար գոց գրութիւններէն, որոնց մէջ ապրելու ստիպուած ըլլալով հետզհետէ առած ենք ինքնակեզրոն թափուր վարժութիւններ։ Նախ տաղանդը պաշտպանել։ Իրաւը։ Յետոյ պարտադրել՝ ցոյց տալով անոր արժէքը՝ վերածել զայն ուժի։ Ի՞նչպէս։ Առաջին հերթին մենաշնորհ ապահովելով։

Իրաւունքը կրնայ հետեւել մենաշնորհին։ Նոյնիսկ քաղաքական։ Եւ պատահեցաւ որ վերջին ողբերգութիւնը զայն ակնյայտի դարձնել անհանդուրժելի իրողութիւնը։ Անկարելին փորձեցինք։ Ինքն իր վրայ գոց գրութեան մը մէջ, առանց նախ մենաշնորհաւ ըլլալու որոշապէս, աղբիւրելով մեր իրաւունքը պահանջել փորձեցինք մարդկօրէն։ Դարձեալ վիժեցաւ գործողութիւնը։

Ծածուկ էջերը պատմութեան թղթատելու առաքելութիւնն ու իրաւասութիւնը ունի հայ մտաւորականը։

Նաեւ հրահրելու ու զարգացնելու մասնաւոր հայ ոգին այնպէս մը որ մենաշնորհաւ գիւրքին հասած Հայը իր ակերք փնտռելու հոգեկան զոհունակութիւնը ունենայ։ Սատարել ուղէ։ Եւ հո՞գ, աւելի կրնայի՞ն գործել մեր մենաշնորհներէն։ Այո՛։ Հո՛ն թէ հո՛ս ամէն մարդի մէջ՝ ինքնագոհ սրնազուլս վեհապետներուն ժամն ալ լրացած է։

Հայ երիտասարդութիւնը, զուսպ, կորովամիտ, չափաւորեալ, ոգեպէս ուժով մարդոց է ծարաւ։ Ոոնարհ գործիչ-

ներ՝ որոնց ազդեցիկ կամքը փոխանցիկ ըլլա՛յ։

Ի՞նչ լաւ եթէ անոնք հարուստ ալ ըլլան։

Հակառակ հորիզոնին ամպոտ՝ ութսունութի ողբերգութեան երրորդ բարիքն ալ սա՛ թող ըլլայ։ Անդրադարձալ։ Մտածելով լռելեայն Հայուն հոգեբանութեան վրայ։

Բարիքը անդրադարձաւ պարկեշտօրէն, անդիջող յանդիմութեամբ նաեւ ոսոխներուն հոգեբանութեան։ Յանդիմութեամբ բուն ոսոխին հետ ճակատագրային յարաբերութեանց կարելի պայմաններու ստեղծման։

Երեք սերունդներ ցարդ լուծում չեն բերած։

Տգաքս եւս ծանր աշխատանքի են դատապարտուած։ Եթէ կ'ուզեն՝ պեղել աղամանդեայ հանքը՝ Յեղին հանքը։ Ապրիլ Հայ։

166.- Դեպի ակերք

Ժամը ութն է։ Ֆիւմը վերջացաւ։ Օրերէն երկուշաբթի. թուականը՝ 8/88. յուսամ բախտաբեր կ'ըլլայ Ատոմ Էփեանին։ Սրտատրոփ կը սպասեմ դուռահան հանրութեան մը առաջին վճիռին։ Միայն ծափահարութիւն։ Եւ ուժով։ Լոբարնոյի չարժանկարի քառասունամեկերորդ փառատօնին մեր քառասունամեկերորդ երկրասարդ բնագիրը Գանատան կը ներկայացնէր։ Իր յառաջապահ Ֆիւմին նիւթը ցեղային կապերն են։

Ուր ընտանեկան յարկի մը տարբալուծումը անհանդուրժելի կը դառնայ ընտանիքին ամենաերիտասարդ անդամին։ Յանձն կ'առնէ զոհողութիւններ, քաղաքումէ փրկելու համար զայն։ Ի միջի ալոց, փրկելու համար մեծ մայրը ձեռնոցի մը անգամ միջնորդաւն, չի վարանիր զայն անցնել մահացած ուրիշ ձերուրի մը տեղը։ Կը յաջողի ծրագրել, անդիտակից մեղսակցութեամբ մահացած ձերուրիին աղչկան։ Այդ առթիւ՝ աւելի ետք պիտի սիրեն զիրար։

Ֆիւմը կարգ մը մասնագիտական նորութիւններ ալ կ'առաջարկէ։ Բեմադրելը գործածած է ի մասնաւորի վիտաօ – Ֆիւմի արագընթաց պատկերները, անելով զանոնք ընդհանուր Ֆիւմին մէջ, եւ պատահեցնելով նիւթին զանազան կոտորթներով։

Մեծապէս օգտուած է նաեւ կայան պատկերներէն։ Սքանչելի դիմանկարներով։ Երաժշտութիւնը կու գայ նոյնպէս ցայտուն կերպով գրեւորել հերոսներուն հոգեվիճակը։ Թաքուն զգացումներ կը փոխանցուին այդ վերացական ուղիով։ Էկօեան ուղած եւ յաջողած է կորուսած հին անցեալի մը վերելիչողութիւնը կենդանացնել իր զանազան երեսակներով։ Կը տողանցեն գլխաւոր հերոսին շուրջ հայ համակրելի տրպարներ։ Յուզիչ է ժապաւէնը իր պարզութեան մէջ։ Ես սիրեցի, առանց մեծ նիւթական կարելիութեան, խելացիօրէն զարձուած էկօեանի հետաքրքրական ֆիւմը։

Դերակատարները՝ Տալիտ Հէմպլին, ընկերուհին Արսինէ Ուանճեան լաւագոյնս իւրացուցած են բամբակիին հայեացքը։ Երկրորդական դերերն ալ նոյնքան յաջող կերպով են մարմնաւորուած։ Տեսնել կրկին եթէ Ֆիւմը ընդհանրապէս։ Բեմադրելը սրահին մէջ կը գտնուէր։ Ուսիլ փորձեց բայց իսկապէս յուզուած էր։

Կ'արժէ յիշել թէ երկու հազար հանգիստեաններէն ո՛չ մէկը սուրեց, ինչպէս սովոր են ընել այս կարեւոր համաշխարհային փառատօնին ստուար թիւով երկրասարդ սիրահարները։ Ուրեմն անոնք ալ սիրած էին։

167.- Հեկաքային պասարապ

Չօրս հարիւրէ աւելի ամառնային փառատօններ կարելի է հաշուել, որոնց մօտաւորապէս երեսունը համաշխարհային վարկ կը վայելեն։ Սալպուրի, Պայրէթ, Լիւսէնի կարգին, քանի մը ամառնային փառատօն։ Այսպիսով ամառնային փառատօնը կ'երեւի ինքնագործ այդ կազմակերպութեան՝ ոչ մէկ ծանուցում տրուած էր հայ մամուլին՝ իմացնելու համար զուրկին անսովոր կատարելութեամբ մեր մեկնարանուած Հէնսէլի Մեմփիս կիւպէնեան Հիմնարկի երգչախումբին՝ կերակցութեամբ նուագախումբին։

Ամբողջական իր գեղեցկութեան մէջ վայելեցինք գլուխգործոցը։ Ցանցաւ վայելեցինք։ Չայներու ընտրութիւնն ալ կը պատահէ։ Չայներու ընտրութիւնը՝ անվիճելի էր։ Միշտ Գորպոգ մանրակը կիտ հիանալի աշխատութիւն մը կրցած էր գլուխ հանել



ըլիւր յիսուն արուեստի նշանաւոր առարկաներ: Անոնք զտուած են մեծ ինամքով ուր նկատի առնուած ան թէ ցեղային տեսակէտը եւ թէ կերպընկալ տեսակարար տարբերութիւններու յատկանիշները: Քանի հոն խմբուած են երեք տարբեր քաղաքակրթութեան արուեստի նմոյշները:

Հոս ոսկին իր նիւթական հանգամանքէն ձերբազատելով, կը զգենի վրոնականը: Յիշել տարբերութիւն մը եւս. հաւաքուած բոլոր այս իրեղէնները գրտնուած են վերեզման դամբանավայրերու մէջ: Մնացեալները սպանական արչաւներու ընթացքին գոյցուած են: Եւ ձուլուած իրերէ մետաղեայ արժէք: Ամբողջութեամբ: Ուստի ամէն մէկ առարկայ ինքնին թէական գորութիւն մըն ալ կը ստանայ դիտողին ենթագիտակցութեան մէջ: Դարեր առաջ անհետացած անձի մը եւ մեր միջեւ մօտիկութիւն մը կը ստեղծուի: Կերեւակայեք զերթէ զանոնք պնդուած այս զարդարանքով եւ շրջապատուած այս գեղարուեստական նուրբ նմոյշներով:

Ձեռնդուած ապակեայ ցուցադրաններու մէջ, այդ բոլորը կը պատկանին երեք քաղաքակրթութիւններու, սկսելով մեր ժամանակներու սկիզբէն:

Նախ Մոհականներունը որ կերկարի մինչեւ տասներորդ դար: Շիմուի արուեստը մինչեւ տասներհինգերորդ եւ վերջապէս ամենակարճ ժամանակամիջոցի մը ընթացքին ալ տարածուած: Ինքաներու ոսկին: Ամէն չըջան ունի իր ինքնատիպ ոճը: Եւ կը ստիպուի ընդունիլ թէ քան դարեր առաջ իսկ իրենց արժանի եղբայրները ունեցած են այսօրուան Փիքասօները:

Եւ կրնաք գուցէ դիտուիլ իմանալով ոսկի փուլերու խլրտուքը, արեւներու փշրտուքը, որոնք մարդկային զոհեր կը պահանջէին:

Իջնել պարտեզ՝ հանգստանալ քանի մը վայրկեան ու լռելեայն քալել մինչեւ կայարան: Մտածել մարդուն արկածախնդրութեան: Մոռնալ տխուր բանը որ կայ այդ արկածախնդրութեան մէջ: Շողեկառքը ճամբայ ելած է զէպի ժրնեւ:

Կը խորհիմ Քաթրայի յառաջիկայ եղանակին:

175.- Ռափսոսի ուն եղանակի մը սեմին

Ռափսոսի որ կ'ընեմ Ալեքսանդր Յարութիւնեանի նոր մէկ գործն է. կարծեմ վերջինը՝ զոր ունկնդրելու առիթը պիտի ունենանք յաջորդ եղանակին: Հայկական հին մեղեդիներու վրայ, զրաւիչ տարբերակներով դաշնակի, լարայիններու ու հարուածային նուագարաններու համար զրի առնուած, ընչէրթոյի մը նման: Յարութիւնեան խոստացաւ ինքն իսկ նուագել դաշնակի թափնը առաջին ունկնդրութեան մը առթիւ Ֆրանսայի մէջ: Բախտաւոր ենք: Նոր եղանակը Քաթրայի Հոկտեմբերի համերգով կը սկսի: Երիտասարդ ուժեր՝ ինչպէս Ամբրիկայէն Տիգրան Աղամեանը՝ դաշնակահար, Քարոյ Մուխաբեանը՝ տաւղահարուհի, կամ Սթիվըն Պաշիկեանը Գանատայէն նոյնպէս դաշնակահար, պիտի դան նուագել առաջին անգամ Ֆրանսայի մէջ: Անոնք կ'ամբողջացնեն ծանօթ արուեստագէտներու ցանկը, որոնց կարգին՝ Մաքսանս Լարիէօ, Ժան Տէր-Մերկերեան, Անի Գալաֆեան, Շարլ Ռոնո, Սուսաննա Միլտոնեան, Աքիբօ Էպի, Կարինէ Գէորգեան եւ ուրիշներ: Երաժշտական յայտագիրը կը վերջանայ յարգանքի երեկոյթով մը Անոս Բարաշանեանի սենեկային երաժշտութեան նըւիրուած, Մայիսի ընթացքին:

Ձուգահանգարար՝ նկարչական ցուցահանգէս մը ու Գրական Տեղարկներու հրատարակութիւնը կու գան լրացնել նոր եղանակին աշխատանքը:

Արուեստի փոքր ըջիջ մըն էր Քաթրա 1972-ին:

Նոյնը կը մնայ իր գործնի հանգամանքով, հետզհետէ օգտագործելով սակայն իրենց մարդերուն մէջ վստահելի անդամներու գործակցութիւնը եւ աշակցութիւնը: Կան հարթուած խոշոր դրոշմներ: Նպատակներէն մին էր առանց խտրութեան կապեր հաստատել: Գաղութային եւ միջգաղութային: Նաեւ օտարներուն եւ Հայերուն միջեւ: Յաջորդած է մասամբ: Որոշ կէտերու վրայ՝ ինչպէս ունկնդիրներու համարանքին ըզգալիօրէն աճիլը՝ երիտասարդութեան զրական վերաբերումը որոնք կը կազմեն

հանդիսատեսներուն աւելի քան մէկ երրորդը, օտար քննադատներուն գնահատանքը, ու մասնաւոր հանրութեան մօտաւորապէս կէսին օտար ունկնդիրները: Յայտագիրներու ճոխութիւնը, մակարդակը, մեկնաբաններուն նոր գործեր ալ մեկնաբանելու յանձնառութիւնը, անվերապահ գնահատանքը շահած է նաեւ ժողովուրդին:

Ունեցաւ Քաթրա անցնող եղանակի ընթացքին հինգ առաջին ունկնդրութիւններ հայ երգահաններու գործերէն: Իսկ իր նոր որդեգրած սրահը՝ Սալ Կալօն ալ գրեթէ միշտ հազարի շուրջ ունկնդիրներով լեցուն էր:

Կայ անշուշտ մետալին միւս կողմը: Ու Քաթրայի ճակատագիրը տարբեր է եղած, քանի աշխարհի ոչ մէկ կողմը, մշակութային որակաւոր շարժում մը չի կրնար առանց մեկենասի ապրիլ: Ու Քաթրա աշխատելով քաղաքական թէ հայրենասիրական հոսանքներէ ձերբազատուած, չէ ունեցած, երբեք, նիւթական ապահովութիւն: Խրախուսիչ է սակայն տեսնել քննադատին, օտարին, երիտասարդին, մենակատարին, երգահանին, արուեստագէտին խանդավառութիւնը՝ շարունակելու համար շարժումը առանց զգոհութեան: Կը մնան անշուշտ խոշորագոյններ:

Երբեմն անանցանելի կը թուին: Զկա՞ն խոշորագոյններ քարուտ ճամբան կտրելու կամքը ազնուացնող:

Ստոյգ երազ չկայ: Երջանիկ ես երբ ուրիշներ ալ մասնակից են անոր:

176.- Տարեպար

Օգոստոս 17. բաւ է՞ ներքնապէս յիշել՝ վաթսուներկնի սեմին: Կամքէս անկախ ալդպէս չպատահեցաւ: Լեցուն օր մըն էր: Նախ առաւօտ կանուխ երեք ընկերներու հեռաձայնը: Անանկալ էր: Յետոյ չորրորդ մը հեռաւոր Ամբրիկայէն բոլորովին պատահամբ, արձակուրդի ճամբուն վրայ, Լոքարնոյէն պիտի անցնէր: Ժամ մը միասին կրցանք մընալ՝ գուցէ աւելի իսկ նուագ՝ բայց խանդոտ վայրկեաններ էին անոնք, ուր վերապրեցանք յիսուն տարուան յիշատակներ: Պանդուկ գրեթէ պարապ էր այդ օրերուն: Յերեկին՝ յանկարծ վաթսուին շուրջ ոգևորեալ անձերով լեցուեցաւ, հին կառքերու յատուկ ուղիի մրցման մը վերջին կայանը ըլլալով:

Կոտորուելով յառաջացող երեսուրկեց հեռութիւններ եկան շարուի ճիշդ մեր պատշգամբին առջեւ: Անսովոր տեսարան մը պարզելով: Յետոյ առաջնութիւնը խող մրցորդը ուրախութիւնը յայտնեց, ու բոլորս շամբանեով մեծարուեցանք: Այդ պահուն էր որ ըզրկ կը գտնուէի ու ծանօթացանք: Ութսունի շուրջ ախտահանը սակաւախօս չէր: Շատ բաներու կարգին, պատմեց թէ միայն հին կառքերու սիրահարը չէ, այլ նաեւ կրկէսի: Կրկէս մը տեսնելու համար կրնամ ճամբորդել, շարունակեց եւ աղուոր լուր մը սրւած ըլլալու յոյսով ըսաւ՝ դիտէ՞ք այս գիշեր ոչ շատ հեռու Լոքարնոյէն, Ձուիցերիոյ լաւագոյն կրկէսը՝ Նօքը, երեք օրուան համար իր վրանին դուռը կը բանայ: Պէ՛տք է երթանք: Գացինք: Հիւրն էի՝ տոմսակները դնեց ու առաջնորդեց զիս առաջին կարգը: Հոն ուր մարդուած ձիերը գետնի թըրուած խոնաւ հողը վեր վեր կը հանեն ձիւր վրայ սրակելով ալիք ալիք: Աչքերը գոցել:

Յետոյ հայպիտները, մարդիկները, լարախաղացները եկան հազարումէկ աճպարարութիւններով: Հեռուները ցատքեցին մէկէն միւսին ուսը, մինչեւ իսկ հեծեալներով:

Ձանաղան կենդանիներ ալ եկան տղանցելու, երբեմն շուրջպար բռնելու՝ Ամբրիկէի ու Ասիոյ քնազաւառներէն: Անունները սակայն պիտի չկարենամ յիշել՝ յայտագիր ալ չունէի ձեռքս: Յաճախ գլուխս դէպի կրկէսին շուրջընդէր դարձնելով ապահար տղոց բոցալաւ աչքերը կը դիտէի: Անմեղ աչքեր:

Ու գիշերուան գազաթնակէտը ահա՛, զիս իսկապէս ցնցող տեսարանը՝ Սիպերիոյ վաղերը եղան: Կանաչորակ աչքերով: Երբեք այդքան չէի տպաւորուած կրկէսէ մը: Հիմա՛ սակայն՝ զսպել, նրւածել բռնորն էին որ միտքս կը շարձրելուէր:

Ի՞նչպէս կարելի էր վայրենի գազանին ընտանի կենդանիի մը կերպարանք տալ՝ մատի վրայ խաղցնել դայն:

Գրեթէ մարդավայել քալուածք ունէին Նօք կրկէսին եօթը վաղերը Սիպերիոյ: Պահ էր առանց պիտի գլուխս ձողորուն մօտեցուցի: Մարմնու նայուածք ունէին կանաչորակ այդ աչքերը, Երբ վրանէն դուրս ելանք, սաստիկ կանձրեւէր: Ո՛չ վերարկու, ոչ ալ հո-

(suite de la page 1)

la péninsule? N'est-elle pas plutôt en Syrie, avec laquelle elle communique par les passes de l'Amanus, bien plus aisé à franchir» (Introduction)?

Dans le chapitre I., «Les données ciliciennes», on relèvera à propos d'«Un carrefour cilicien», une observation fondamentale : «La Cilicie est un merveilleux cas de frontières naturelles. Fermée au sud par la mer, au nord et à l'est par les montagnes, elle semblait destinée à rester un sanctuaire inviolable; elle fut violée tout au long des siècles. Protégée de tous côtés, elle remplissait les conditions rêvées pour fonder un Etat indépendant durable; elle n'eut que de rares périodes d'indépendance» (p. 21).

Deux chapitres entiers, magistralement conçus, sont l'illustration historique du conditionnement géographique; le chapitre V., «Le Taurus cilicien», surtout consacré au rôle des «Pyles ciliciennes», l'actuel Gülek Bogaz (qui perce des montagnes de 4000 mètres d'altitude), seul accès à l'Anatolie par le nord-ouest. Le chapitre VI., «Les Portes orientales de la Cilicie», étudie les «traversées» de l'Anti-Taurus qui isole, au nord-est, la Cilicie du reste de l'Asie Mineure, et celles de l'Amanus qui, au sud-est, la sépare de la Syrie. Plusieurs problèmes de topographie historique sont, ici, et dans d'autres chapitres, résolus pour la première fois.

Le cadre étant ainsi posé, l'auteur y anime, sans suivre forcément l'ordre chronologique, des scènes vivement brossées (on se souvient qu'il est le fils du peintre Zareh Mutafian), et empruntées à toutes les époques.

Parmi les pages les mieux venues, citons celles relatives à Alexandre le Grand et à sa victoire d'Issos (333 av. J.C.) en Cilicie, qui «ouvre à l'hellénisme les portes de l'Egypte et de l'Asie jusqu'à l'Indus» (p. 130); il y a aussi l'envoi par Rome de Pompée — le futur adversaire de Jules César — qui, en 67 av. J.C., au terme d'un véritable quadrillage de la Méditerranée, mit fin aux ravages des pirates ciliciens (pp. 220 - 221); la venue aux confins de la Cilicie de l'empereur byzantin (d'ascendance arménienne) Héraclius qui, au début du VIIe siècle, organisa une croisade avant la lettre contre les Perses (pp. 142 - 143); le passage de l'empereur germanique Frédéric Barberousse qui, en 1190, alors qu'il conduisait les Allemands de la Troisième Croisade à la délivrance de Jérusalem et allait remettre une couronne royale à Léon I., se noya dans un fleuve de Cilicie (pp. 165 - 170); enfin, en sautant quelques siècles, la période de Mehmed Ali, pacha puis vice-roi d'Egypte (1805-1848), qui, avec l'aide de la France, s'émancipa de la tutelle ottomane et confia à son fils Ibrahim Pacha l'administration de la Syrie et de la Cilicie, enlevées aux Turcs: disons que, parmi les pages non arméniennes du livre, ces dernières (pp. 269 - 283) sont les plus passionnantes: l'auteur y montre la fortification systématique des défilés ciliciens, la mise en valeur du pays (ouverture de mines, exploitation de ses ressources forestières, projet d'assainissement de la plaine), le traitement de faveur de la population, enfin les excellentes relations d'Ibrahim Pacha avec les Arméniens, particulièrement avec le catholico de Sis (relations d'autant plus cordiales que le ministre des Affaires

Etrangères d'Egypte était alors Boghos Youssoufian).

DE LA SCIENCE A L'ART

Le volume II. indispensable à la bonne compréhension du volume I., est essentiellement, un Atlas, un album, un répertoire. Il nous apparaît d'une grande originalité dans sa conception et d'une remarquable rigueur dans sa réalisation.

Après un tableau donnant fort opportunément un *Schéma de l'histoire de la Cilicie*, nous trouvons une série de généalogies de dynasties légendaires ou historiques ayant été en rapport avec ce pays; suit un excellent atlas de 62 cartes originales conçues par l'auteur et réalisées par le cartographe Jean Katchikian, atlas qui facilite grandement la lecture du texte, tant les cartes sont soigneusement adaptées à celui-ci (par exemple, «Les traversées du Taurus», «L'Asie Mineure romaine et les voyages de saint Paul, vers 50», «Le dernier siècle du royaume arménien de Cilicie»); on appréciera aussi les 14 reproductions de cartes anciennes, grecques, arabes, arméniennes, européennes, dont le fameux *Atlas catalan* (1375) où la Cilicie, singularisée par un cadre foncé, porte deux drapeaux, l'un avec un lion (les armes du pays), l'autre avec des croix (symbolisant son caractère chrétien dans un Proche-Orient recouvert par l'Islam); cette mise en relief de la Cilicie n'est pas rare dans les cartes marines de l'époque. Ce volume II., véritable livre d'art, nous offre encore 110 reproductions en noir et blanc, (gravures ou photos): vues de paysages, de villes (Zeithoun, Hadjine, Sis) ou de monuments ciliciens (les châteaux arméniens, entre autres) et 40 reproductions en couleurs: miniatures arméniennes de Cilicie, miniatures persanes, miniatures européennes dont certaines tirées du *Livre des Merveilles* (XIVe siècle), une des illustrations représentant le désastre arménien de Mari (1266)). Insistons sur le fait que toute cette iconographie, très rarement publiée, est d'un intérêt scientifique et artistique majeur. Viennent ensuite les notes, judicieusement codées, ainsi qu'une bibliographie exceptionnellement riche et un Index du tome I.

Il faut souligner ici les gigantesques travaux de documentation effectués par l'auteur, mais son savoir encyclopédique, parfaitement maîtrisé, est celui d'un humaniste, dont un spécialiste du Proche-Orient appréciait récemment «l'érudition puissante, mais jamais ennuyeuse»(*).

L'HISTOIRE ARMENIENNE A LA LUMIERE DE L'HISTOIRE UNIVERSELLE

Dans l'historiographie arménienne, l'ouvrage de Cl. Mutafian *La Cilicie au carrefour des Empires* constitue un véritable événement. C'est la première fois que les données du problème de la Cilicie arménienne sont confrontées à celles des siècles où elle fut hittite, grecque, romaine, arabe, byzantine, égyptienne ou turque. Ainsi se dégagent des permanences qui découlent de la position du pays, de son relief, de son climat, de son environnement. C'est là, aussi, une belle leçon de géo-politique.

G. D.

(*) J.-P. Péroncel-Hugoz, Le Monde, 29 - 7 - 88.

վանոց ունէինք: Կառք ալ չկար: Քալեցինք մինչեւ պանդուկ: Խիստ խոցեալ դիտել տուաւ թէ սխալ դործեցինք առանց անձրեանոցի դուրս ելլելով:

Երբ սենեակ բարձրացայ, օրուան վերջին լուրերը կը տրուէին հեռառուիկէն:

Չորս հարիւր մեթր վազքի աշխարհի հին ու նշանաւոր մրցանիշը կոտորուած, Զիա Իւլ Հաքի օդանաւը խորտակուած, Պուրուշտիի թուփայիններն ու Հուլիոսները զիրար կոտորած գտայ:

Բարեբախտաբար ըսաւ խօսակար այս անգամ մեծ ճամբաստութիւններ չէր առած կոտորածը, ինչպէս պատահած էր հարիւր հազարներով, եօթանասունական տարիներուն:

Համակրելի խօսակար տալէ ետք Պիրմանիոյ խլրտումներուն լուրը, Գերմանիոյ մէջ առեւտրուած հանրակառքի մը ոգիսակարն, Սուտանի ջրհեղեղը, Լեհաստանի գործադուլը՝ աւելցուց քանի մը մանր մունր արկած, ոճիւր՝ ու մաք-

սանեցութեան եւ գոգութեան վերաբերեալ տեղեկութիւններ խիստ խոցեալ ձեւով, թեթեւ երաժշտութեան մը ընկերակցութեամբ: Վերջացուց վիճակահանութեան լուրերով: Եւ խնդումներս եւրիցս կրկնեց թէ յաջորդ օր հեղձուցիչ տաք պիտի ընէ:

Ի՞նչ յառաջդիմութեան օրեր կ'ապրիր խորհրդայն:

Ու իմ ծննդեան տարեդարձի օրս ալ որքան ընցուն էր այս տարի: Կարելի էր երեւակայել քաղաքակրթութիւն մը որ աւելի իսկ արագ յառաջանար քան մերը:

Բայց ա՛յդ, վաղուան հարցն է: Հիմա՛, զանգակի հարուածներ կը լեւսեմ: Եկեղեցիէն: Կէս գիշեր է:

Լոքարնօ կը քնանայ:

Գ. Հ.

ՓԻԷՌ ՍՈՒԼԱԺ ԿԱՍ ՍԵՒԻՆ ՆՈՐ ԻՆՔՆՈՒԹԻԻՆԸ

Ինչ տարի է ի վեր սեր նոր թղթերով
կը ընէ: Ինչ տարի է ի վեր լոյսը, իր
այլազան երեւոյթներով, նոր ալիքներ ու
ախոյեան կը պարզէ մեր աշխիւ՝ երբ կը
հայ փիլէսոփայ Սուլաժի սեւով ծածկուած
հաստամարմին պատմաւորներ: 1979-ին
է որ այդ պատմաւորները իրենց առաջին ե-
րեւոյթով ըրին ժորժ Փօմփիտու Մշակու-
թային կեդրոնին մէջ, անհատական ցու-
ցահանդէսի ձեւով՝ Սուլաժին նուիր-
ուած:

Սակայն ի՞նչպէս բնութագրել կուարի
նման թանձրակազմ այս սերը, որ
գերեզման ու տիեզերքի մթնոլորտին պէս
խորանկ է ու անսահման: Ի՞նչ անուն
տալ անոր՝ Երբ ան միայն լոյսին կը
յանձնէ իր մաշկին անհամար ծալքերն ու
անոր մտերմութեան մէջ կը փնտռէ իր
ինքնութիւնը: Արարչագործութիւն է
սա թէ կախարդանք: Մարտահրաշք է
սեւերէն խաւարին եւ անյայտին, թէ
զայն տարմաւորող մահուան վսեմ յաղ-
թահարումն է՝ երբ հոն տանող «ժամա-
նակ» կը նսեմանայ նոյնինքն մարդուն
մտքի սլացքին առջեւ:

Շատեր դաշեցան սեւին ու երազեցին
զայն: Ու տեղ մը ան դառաւ լոյս մը, զինք
գերազանցօրէն սիրող եւ մեծարող. սպա-
սեց որ հոն աճի ու ընդլայնի, հասուն-
նայ ու իմաստուն՝ ձեռքերու տակ ստա-
նայ իր ամբողջական արժանիքն ու ազա-
տութիւնը՝ որպէս բացարձակ էութիւն,
իրեն հակադիր ճերմակին նման: Դա-
րբու տեւողութեան, նկարչութեան մէջ,
այլ գոյներու կողքին, ան լոկ բնորոշող
ու նկարագրող տարր եղած էր ու դժա-
նկարչութեան մէջ, որպէս գիծ, վառ-
դակի մը ճաղերուն նման տարածած էր
միայն ձեւեր պարփակող, կամ ճիւղերու
պէս, այլազան ուղղութիւններով դացող
ձեւեր շարժումներուն հետքը՝ եղած էր
ու երկարօրէն, ցանցի վերածուած՝ իրե-
րուն, բնութեան տարրերուն եւ ապրող
էակներու մարմնական կազմին կերպա-
րանք տուած էր ան՝ թուղթի մակերե-
սին:

20-րդ դարու արուեստը գոյները դար-
ձուց դեղագիտական եւ արտայայտչական
անկախ էութիւններ, որու բերմամբ սե-
ւը ստացաւ նոր իմաստ, երբ նշաննե-
րու լեզուն նկարչականօրէն գոհեցաւ ա-
ռաջնակարգ կարեւորութիւն ու մանա-
ւանդ, երբ 1940ական թուականներու
վերջերուն, Ֆրանսայի մէջ Փիլէս Սուլաժ
եւ Միացեալ Նահանգներու մէջ Ֆրանց
Քլայնի զայն դարձուցին իրենց «երանգա-
նակներն», ուսման ուսման իրենց հակա-
մետրոպոլիտան արեւմտեան պատմու-
թիւնը անսովոր կիրարկում գտաւ: Ու
որ մը, երբ «գլխուած» մը իր կարգին
գարձաւ նոր օրէնք, սեր ստացաւ ան-
նախնիքաց տարածք՝ միտքն ու աչքը
կանող, անհունը մարմնաւորող:

«ԻՊՈՒԱՄ»-էն ԱՌԱՋ

Սկիզբը ծնունդն էր, 1919-ի ձմեռն օր
մը, Դեկտեմբեր 24-ին, Սուլաժի առա-
ջին անգը՝ մոլթէն լոյս, առաջին փոր-
ձարկումը հակադրութեան: Պատանեկան
իր առաջին աշխատանքները կը հիմնը-
ւին հակադրութեան սկզբունքին վրայ,
թանձր խորքով, երբ կը նկարէ ձմեռնա-
յին տեսարաններ եւ յատկապէս չրջան
մը ետք, գտնելով իր նկարչական տեսիլ-
քը՝ իր մօտ հանգրուան առ հանգրուան
կրկնող պարագայ մը՝ կը նկարէ լեւի
ձառեր: Այս չրջանին իսկ ակնաստե-
կը լայնաւոր Սուլաժի մղումին՝ հասնելու է-

ականին, հիմնականին, ուղիղ հաստա-
տումին, բացարձակութեան, թերեւս ա-
ռանց որ այն ատեն ինք գիտակից ըլլայ
իր այդ ձգտումին կամ սահմանէ զայն:
Սուլաժ կ'ըսէ. «Ինչ որ գիտ կը հետա-
քրքրէր, երբ ծառեր կը նկարէի, ճիւ-
ղերուն գիծերն էին միջոցին մէջ, երե-
ւոյթն էր՝ որով երկինքն ու յետմտա-
սը աւելի լուսաւոր կը դառնային սեւ
նիւթերուն միջեւ. միշտ ունէի վրձնա-
կարուածներու հետքերը ցցուն դարձնե-
լու: Այսպէս, ինչ որ գիտ աւելի կը կլա-
նէին, կերպով մը նկարուած ձեւերուն
«կազմակերպում» յատկութիւններն էին:
Իսկութեամբ, այն որ կ'ընէի ծառի մը
ներկայացումը կամ «դիմանկար» չէր.
նկատեցի որ ես անոր կը նայէի որպէս
թէ ան վերացական փանդակ մը ըլլար՝
ձեւերու, պիտի ուժերու, գոյներու եւ
եմբարձրման հետքերու համալիր մը,
որովհետեւ ներառուած էր անոր ինք-
նութիւնը (1):

Արդի՞նք: Սուլաժի նկարչական ձգ-
տումը կ'ըլլայ «ապամկար» (dépense):
Ինք այս ձեւով կը բնութագրէ, 1986-ի
վերջերուն իրեն նուիրուած հեռուստի-
յայտագրի մը ընթացքին, Ռամպարտի
մեղանով եւ վրձնով զօհակարելու կեր-
պը: «Ապամկար» կը դառնայ լուսա-
ւոր յետմտածանքի դէմ ստուեր՝ մոլթ
մասերու պատկերումը, մոլթ տարածք-
ներուն եւ գիծերուն ցցումը, որոնք ի-
րենք իսկ կը կազմեն ամբողջութիւն մը,
անկախ՝ նկարուած ենթանկերէն, դառ-
նալով կառույցներ՝ շողկապուած, առա-
ձին նկարչական արտայայտութիւն ձեռք
բերելով: Սուլաժ այս եղանակացութեան
կը յանգի, մանաւանդ երբ կը ծածկէ գը-
լուր կանացի կերպարին՝ զոր Ռամ-
պարտի նկարած է, մեղանի գործածու-
թեամբ, վրձնի քանի մը հատու հար-
ուածներով (2): Ասիկա Սուլաժի առա-
ջին զուգահեռումն է շինական ու ճա-
րտանական նշաններու արուեստին (3) ինչ-
պէս եւ զուտ վրձնահարուածի որ, Սու-
լաժի մօտ իր կարգին զարգացումով, պի-
տի հասնի «վրձնի հետք» ի նկարչու-
թեան, նման անոր որ անցնալին արդէն
իսկ տեղի ունեցած էր ձառոնի մէջ (4):
Ասոր առնիթեր, Քլայն Լոնէնի մէջ զծա-
նկարը (5), նոյն «բծային» ձեւով նկար-
ուած, Սուլաժի մօտ աւելի կ'ամրապը-
ղեն այն համոզումը, թէ վրձնահարու-
ած, անշատուելի նկարագրելու իրեն
սրտած պաշտօնէն, իր թողած հետքե-
րով եւ բիծերով կընայ կազմէ ներդաշ-
նակութիւն, ուսման ուսման եւ կշռոյթ,
որպէս իր ուրոյն օրէնքով գործող ամ-
բողջութիւն՝ գերազիտական ու նկար-
չական առումով: Ասիկա իր առաջին նը-
ւաճումն է՝ դէպի էականը, բացարձակը,
որ յետոյ ծնունդ կու տայ իր առաջին
ոչ-պատկերային գործերուն՝ սեւով կամ
սրճագոյնով նկարուած:

Սակայն բացարձակութեան ուղին
յայտնաբերման ուղին է պարզութեան եւ
նոյն ատեն վարդապետական: Սուլաժ
այդ ուղիով Սուլաժի աշխատանքն
զբոլաններէ կ'անցնի:

Սուլաժի մանկութիւնը (ուրիշ կը զը-
սեւորուն պարագայի ուղիները, ինչպէս
այլ արուեստագէտներու պարագային),
ինքնամփոփ է ու խոկումնալի: Ինչ որ
ձեռնարկն աշխատանք է, գործիքներ օգ-
տագործող, կը կլանէ զինք: Պողոտան
ուր կը գտնուի իրենց բնակարանը, իր
ծննդավայր Ռոտտըր մէջ, կը համախմբէ
այն բոլոր կենսական արժեքներն ու
գործերը, որոնք կը կազմեն քաղաքի մը

շիրը: Զինք ամէնէն աւելի հետաքրքրող
ձեռնարկն փոքր արձեւաններն են, խոհա-
կան ու բանաստեղծական քուրում առ-
թող: Ինք այդ արձեւաններուն մօ-
տը կը գտնուի յաճախ, հմայուած տա-
րած աշխատանքով թամբագործին, տա-
կապարծին, գերձակին եւ այլոց: Յե-
տագային, անդրադառնալով այդ մարդե-
րուն իր առնչուածութեան, պարզունակ
բաղդատականով մը կը բնորոշէ թէ ար-
հեստաւոր սկիզբէն իսկ զիտէ առարկան
կամ իրը զոր պիտի արտագրէ, գիտէ ա-
նոր ձեւը եւ թէ ինչ նպատակաւ յղաց-
ուած է ան: Արհեստաւորը կը յառաջա-
նայ նախապէս ծանօթ ուղիներէ, ուր իր
աշխատանքը շատ յաճախ ժառանգն է
քանի մը սերունդներու փորձառութիւն-
ներուն: Բայց ինչ կը վերաբերի գեղար-
ուեստական ստեղծագործութեան, նկա-
րիչ մը կ'ուղղուի դէպի նիւթ մը զոր չի
ճանչնար, ճամբով մը զոր աշխատանքի
ընթացքին կը յայտնաբերէ. եւ ա'յս է ինչ
որ Սուլաժ կը հետաքրքրէ... (6): Յայտ-
նաբերումը իրեն համար կը դառնայ
կենսիկ ձեւ, որ իր մօտ արուեստով կը
դառնէ իր գերագոյն արտայայտութիւնը:
Սուլաժի մանկութեան, իր ծննդավայ-
րէն ինչ որ ամէնէն աւելի զինք կը սպա-

Գրեց՝
ԱԼԵԿՍԱՆ ՊԵՐԵՃԻԼԵԱՆ

ւորեն, նոյն ատեն «պլանգուր» գոյու-
թիւններն են. ընդարձակ խոսքն արձա-
նալանգակները, լեւի ձառերը, նախա-
պատմական փորագրուած քարերը, ու-
մանական չրջանի պարզագիծ քանդակնե-
րը, եւլն... ու ինչ որ իրեն ընտանի կը
թուի «հող» է, հիւծած փայլը, քարերն
ու ժամգոտած երկաթը ու այս «բոլոր
հիմք» տարրերը, Սուլաժ կ'ըսէ, «զինք
խորապէս կը գրառնեմ» (7): Ասոնց կա-
րելի է գրառնել, ըստ այնմ, ողբերգա-
կան՝ հաստատունի եւ միւս կողմէ հի-
նի, մաշածի, «ժամանակ» անցը յա-
կանող երեւոյթները: Մէկ խօսքով, դէ-
պի վախճան, դէպի անէութիւն տանող
ուղին:

Այս ուղիով Սուլաժ, հարկ է նկատի ու-
նենալ թէ Սուլաժի անհատականութիւնը
կը կազմաւորուի երկու Մեծ Պատերազմ-
ներուն միջեւ, տագնապալից չրջան մը՝
որ կընայ զինք գորաւոր կերպով կնքած
ըլլալ ողբերգական եւ գոյութեանական
խորհուրդով: Ստեղծական շարունակ
պարտին օտարիքէն, ինք յատուկ հետա-
քրքրութիւն ցոյց կու տայ նախապատ-
մական ու միջնադարեան չրջաններու կա-
խարդական եւ կրօնական արուեստնե-
րուն՝ վերանալու, խորհուրդներու թա-
փանցելու, բացարձակին ու անսովորին
հասնելու այդ ձգտումներուն: Հաւանա-
բար ընդարձակութիւնը, նոր հորիզոններ
պարփակելու այդ մղումէն մեկնած է
որ 1938-ին կը հասնի Փարիզ, ուր «ապա-
գայէն եկող» առաջին նշանը արդէն զինք
կը գիտնուրէ գեո կայարանէն (Կառ տը
Լիոն) դուրս չեկած. այստեղ՝ Սուլաժի
վրայ մեծ տպաւորութիւն կը գործեն
հուլիսի ներկուած ապակիներուն վրայ
տեղ գտած ձախաւեր վրձնահարուածնե-
րու հետքերը: Զակաւորական հան-
գիւղով:

Ասիկա չրջան մըն է ուր, Ֆրանսական
վերացապաշտութեան առաջնակարգ դէմ-
քերը, Փօլիաքով, Հարթունի (զոր իր
կանխական կարգ մը գործերով կարելի է
Սուլաժի արուեստին նախահայրը նկա-
տել), Էսթէլ, Շնէտեր, Վան տէ Վէլտ
եղբայրները եւ ուրիշներ կ'երթան դէպի
իրենց նկարչական լեզուի գտման ու ոճա-
յին իւրայատկութեան: Այս հանգրուանին
սակայն, Սուլաժի նկարչական պաշարը
գեո յետ՝ տպաւորապաշտութեան սահ-
մանը չանցնի: Իր Փարիզ գտնուիլը ա-
ռիթ կ'ըլլայ որ ինք այցելէ Սէզանի ու
Փիքասոյի նուիրուած ցուցահանդէսներ՝

դէմ յանգիման գտնուելով ցարդ իրեն
ամբողջովին անծանօթ արուեստի մը:
Կ'աշակերտի Գեղարուեստից Վարժարա-
նին՝ անցնելէ ետք մուտքի քննու-
թիւնը: Բայց, իր հետ խանութաւոր
բերումով, յուսալար է դասաւանդու-
թենէն, զոր կը լքէ, իր գեղարուեստական
զարգացման համար ապաւինելով իր ներ-
քին մղումին: Շուտով կը վերադառնէ իր
քաղաքը, Ռոտտը:

Մեծ Պատերազմը վրայ հասնելով, ա-
տեն մը կ'ընդհատուի Սուլաժի նկար-
չական ընթացքը, երբ 1941-ին կը մտնէ
գիտութեան ծառայութեան: Սակայն
կարճ ժամանակ ետք վերադառնալով քա-
ղաքացիական կենսիկ, կ'անցնի Մօնի-
լիէ ուր, թերեւս հմայուած միտքով,
կը յաճախէ Գեղարուեստից Վարժարանը
եւ յատկապէս Փայր թանգարանը: Այս
չրջանին կը կատարէ իր գործին առաջին
գտումը երբ կը կերպարանայ լեւի ձառեր
նկարելու վրայ. ու երբ առիթով մը իր
աշխատանքը ցոյց կու տայ իր դրացիին,
զորոք ժողով Տէլլիէին, կը ստանայ գու-
ցէ իր առաջին յատկանշական վարձատ-
րութիւնը՝ երբ գործը իրեն կ'ըսէ. «Դուք
սեւով եւ մերմակով կը նկարէք, զուգ
նկարչութիւնը իր դժուարագոյն կողմով
կը կիրարկէք, այսինքն՝ կախարդան-
քի...» (8): Այս առեւտրով, Սուլաժի
արուեստը արդէն իսկ կ'ընէ իր առա-
ջին հաստատումը:

Գրաւման չրջանին Սուլաժ կը «վերա-
դառնայ» հողին ու կը գործէ որպէս հո-
ղագործ, Մօնիլիէի չրջանի այգիներէն
մէկուն մէջ, ինչ որ իրեն համար նկարե-
լէ աւելի կ'ըլլայ խոկունի չրջան մը եւ
ընթերցանութեան, յատկապէս բանաս-
տեղծութիւններու: Ներքնապէս այլ ու-
տումի մը պատրաստ է արդէն երբ, պա-
տահամար, ձեռքը կ'անցնի նախնական
թերթ մը, ուր «Այլաբերած նկարչու-
թիւն» խորագրին տակ լոյս տեսած են
Մօնիլիէի, Քանտինի քարերն ու այլոց գոր-
ծերէն: Սուլաժի համար ասոնք յայտ-
նութիւններ կը դառնան, քանի կ'անդա-
դառնայ որ ինչ որ ինք կը սիրէ, ա'յս տե-
սակի նկարչութիւնն է (9): 1946-ին կ'ո-
րոշէ հաստատուիլ Փարիզ: Կը կատարէ
իր աշխատանքին երկրորդ գտումը: Մար-
մին կ'առնեն իր առաջին վերացապաշտ
գործերը:

Այստեղէն սկսեալ Սուլաժի երթը դէ-
պի ապագայ ոչ մէկ թերթ կը ճանչնայ:
Իր տպաւորիչ եւ ողբերգականօրէն ուժեղ
գործերը, ծաւալուն, մոլթ լայն հար-
ուածներով նկարուած՝ ուղիղ կամ կոր
լայնատարած երկնքեր կազմելով լուսա-
ւոր յետմտածներու վրայ, շուտով ու-
ղարկութիւն կը դառնան ու իրեն կ'ապա-
հովեն անմիջական ճանաչում, հակառակ
սկզբնական քանի մը թերադաշտաւորումնե-
րու: Սուլաժով, նշաններու նկարչական
լեզուն կը կատարէ իր գորաւորագոյն
հաստատումներէն մին: Նշանը որ լոկ
խորհրդանշիչ չի դառնար՝ ուրիշ քանի մը
ակնարկող, այլ՝ մտածել տուող հետք
մը, բանականութիւնն ու ներաշխարհը
բանեցնող եւ ինքնիւր կառուցող ու ար-
տայայտչականութեամբ ապրող էութիւն
մը, ինչպէս լեւի ձառ մը կամ անոր մէկ
հատուածը՝ երբ զայն լոյսին դէմ դի-
տենք, որպէս այդ կազմողական ամբող-
ջութիւն մը, անկախ իր նկարագրական
յատկանիւնէն ու բնութեանական դերէն:

Սուլաժ ամուր կերպով կը հաստատէ
իր հեղինակութիւնը արուեստի աշխար-
հէն ներս: Առաջնակարգ թանգարաններ
իրենց հաւաքածոներուն համար կը դը-
նեն իր գործերէն ու, 1957-ին, իրեն կը
տրուի թղթի իրականացում մեծ մրցա-
նակը: Քառասուն տարեկան է երբ ար-
ուեստանոց մը կառուցանել կու տայ Սէ-
թի բուրնի վրայ, Միջերկրականի ափին,
շուշներով եւ նոսրերով չրջապատուած,
առանձին, ծովին ու անհունին դէմ յան-
գիման, ուր կ'անցնէ տարուան քանի մը
ամիսները: Սակայն, իր անապատ հետա-
քրքրութիւնն ու յայտնաբերումի պա-

Հանջը նոր հորիզոններու եւ նոր տա-
րածքներու կը ձգտին: Ու կը սկսին իր
բազմաթիւ ճամբորդութիւնները աշխար-
հի շուրջ ծագելը, որոնք պեղումներ են
մշակութիւններու ու նոյն ատեն ճամբոր-
դութիւններ են դէպի անյայտը, դէպի
անցեալը, դէպի նոր խորհուրդներ, ինչ-
պէս իր պատանեկութեան կատարած էր,
իր մանկութեան աշխարհի ծիրին մէջ:
Տարիներու ընթացքին կեանքի պայման-
ները փոխուած էին, բայց զայն հունա-
ւորող ուղին մնացած էր նոյնը:

Մինչ այդ, սեւէն, սրճագոյնէն ու ճեր-
մակէն դատ, 1950ական թուականներէն
իսկ այլ գոյներ տեղ կը դնեն Սուլաթի
գործերուն մէջ, որպէս յետմահու,
«պատահան»ներ կամ շողախներ: Սուլաթ
կը հասնի նաեւ փորագծական իւրայայ-
տուկ ոճի մը, յղանալով մետաղատիպե-
րու նոր կիրարկում մը (10): Իսկ 1970-ա-
կան թուականներու շուրջ իր նկարչու-
թիւնը կ'եզրափոխուի երբ միազոյն մակե-
րեսներ մեծ տարածութիւններ կը զբաւեն
իր հսկայական պատատներուն մէջ եւ,
կտրուկ եզրերով երիզներ ու կառույցներ,
կը փոխարինեն նախորդող շրջաններու
կտրատուած, հատու վրձինի եւ ծեփիչի
հարուածները: Ասոնց առնթեր, 1975էն
1977 կ'իրագործէ նաեւ պրօնգեայ քան-
դակներ, որոնք իրեն համար, աւելի «նը-
կարիչի մը գործն են» եւ ոչ թէ քանդա-
կագործի մը: Այստեղ լոյսը գործում է,
շարժում են փոփոխական՝ ազդի մակե-
րեսներուն վրայ, ծնունդ տալով փայլ-
փնու, որոնք կը ձուլուին եւ կամ կը հա-
կադրուին փորագծուած մասերու մնա-
յում մութիւն» (11): Լոյսի եւ մութի այս
միտքը, ինչպէս Ալֆրէտ Փաքման իրա-
ւացիորէն կը մատնանէ, կը մօտենայ
1979-ի սեւատարած նկարներու զաղափա-
րին (12): Սուլաթ արդէն իսկ կը դադարի
կարեւոր հանգրուանի մը սեմին, ուր
կարգ մը պատաստներ (օրինակ 1978-ի
Հոկտեմբեր 7-ին եւ 17-ին նկարուածնե-
րը) կ'աւետեն զայն: Ինք հասած է կէտի
մը, ուր իր հետախուզական եւ յայտնա-
բերման մղումը, ինչպէս եւ այլապէս մը-
շակութիւններու հետ չփոխանցուող բերմամբ
ձեռք բերած իր ընդարձակ ծանօթութիւնն
ու դիտութիւնը, նոր եզրերու ծարաւը ու-
նին կարծէք, իրենց լրիւ արտայայտու-
թիւնը գտնելու համար: Իրեւ թէ երկի-
րը, կամ երկրայինը յայտնաբերելէ ետք,
Սուլաթ կը ձգտի յայտնաբերելու աւելի
հեռուն, անհունը: Կը գիտակցի թէ իր
նկարչական լեզուն պէտք է կրկին եզա-
փոխուի, որպէսզի դուրս գայ անելէ մը,
որուն դէմ յանդիման կը դնէ ինքզինք:
Սուլաթ կը նկարէ ու կը «փնտռէ». վեր-
ջին պատաստը ձախողած է ու նկարող
ձեռքը քիչ մը «մոլորած» շարժումներ
կ'ընէ, ամբողջովին սեւով ծածկուած մա-
կերեսին վրայ: Ասոնք դէպի «դիպուած»
զացող վերջին րոպէներն են: Այստեղ,
գուցէ ինք կը մտաբերէ Կառ տը Լիոնի
իր տեսիլքը...

«ԴԻՊՈՒԱԾ»ԻՆ ԶՈՐՈՒԹԻՒՆԸ

Մինչեւ 1979, սեւը Սուլաթի մօտ դեռ
երկրային տարր է, մարմին է եւ կառոյց՝
լուսաւոր յետմահուին դէմ եւ կամ, մի-
ջոյնն ու տարածքին մէջ «արձանագրու-
թիւն» (13) է, հուճկու ներկայութիւն
մը, առեղծուածային: Ան դեռ համատա-
րած չաղախ, անդ ու ծով չէ. անըրպեա
չէ անպարագիծ, ոչ ալ տարածքի մը
«ուժակնաւորում»ը (14):

Եւ ահա պատահարը կախարդական:
1979: Զմրան օր մը: Փետրուար 27-ին
մարմին կ'առնէ ծաւալուն պատաստ մը,
ուղղահայեաց: Վերի ալ եւ վարի զոյգ
անկիւններու սպիտակութիւնն է որ գերծ
մնացած է լայն վրձինի վերէն վար եւ
վարէն վեր ահօսներ բացող հարուածնե-
րէն՝ թանձր ներկը տարածող, որուն վը-
րայ ծեփիչի մը միջոցաւ կատարուած ու-
ղորկ երեք լայն երիզներ — վերի եզրինը
հորիզոնական եւ քիչ մը թեք, կեդրոնինը
հորիզոնական, իսկ միւսը՝ շեղակի, պա-
տաստի կեդրոնէն մինչեւ վարի ալ անկիւնը
երկարող — գործին կշռոյթը կը հաստա-
տեն ու կ'ընդամենը ուղղահայեաց ահօս-
ներու միակերպութիւնը: Բաղադրուած ա-
ւելի ուշ եկող զմայլելի պատաստներուն,
այստեղ լուծումը դեռ իր սկզբնական
հանգրուանին կը թուի լլլալ, ուր կարծէք
Սուլաթ փորձած է նախ իր գիւտին հաս-
տատումը արձանագրել ու ժամանակի ըն-
թացքին անցնիլ աւելի բարդ եւ կատարե-
լագործուած կառույցներու: Թերեւս
«դիպուած»ը դեռ նոր է որ տեղի ունե-
ցած է...

«Դիպուած»ը, կարճատեւ ինչպէս միշտ,

«ԴԻՊՈՒԱԾ»Ը ԻՆԶՈՐԻ...

20-րդ դարու արուեստը իր առասպելական «դիպուած»ները
ունի քանի, Տպաւորապաշտութենէն ետք, արուեստէն ներս գիւտը
դարձաւ անհրաժեշտութիւն, որպէսզի արուեստագէտը, աւելի քան
երբեք, ըլլայ «ինքզինք» ու արմատական փոփոխութիւն մը կամ
բարեփոխում մը բերէ իր ճիւղէն ներս՝ նկարչական նոր հորիզոննե-
րու նուաճումով: Եթէ վերածնունդին, մինչ այդ արհեստ նկատ-
ուած նկարչութիւնը իր ճանաչումը գտաւ որպէս արուեստ՝ մշա-
կոյթի այլ մարգերու կողքին, եթէ նկարիչը այդ շրջանէն սկսեալ
զատուեցաւ որպէս արուեստագէտ՝ եւ ոչ պարզ արհեստաւոր, Տպա-
ւորապաշտութեամբ նկարիչ — արուեստագէտը գործեց ու մտածեց
աւելի որպէս գիտնական, յատկապէս Սէզաննէն ու Սէօրայէն սկսեալ,
իւրաքանչիւրը յղանալով նկարչական ու կառուցողական նոր գոր-
ծինքաց մը՝ դիտական կանոններու առումով: Նկարչութիւնը, մեծ
համեմատութիւններով, դարձաւ փորձառական եւ ստացաւ իմացա-
կան առաջնակարգ նկարագիր, ուր գիւտերը յաջորդեցին իրարու՝
դարուն արագութիւնը յատկանշող շարժումով, ինչ որ ծնունդ տուաւ
նկարչական աննախընթաց այլազանութեան մը, անսպառ, յղացողա-
կան տենդով առջուն: Այստեղէն՝ գիւտ — փնտռում մտնեալներուն
համընթացութիւնը, քանի «գտնել» ու համար հարկ է «փնտռել» եւ
կամ՝ ... «բախտ»ով, «դիպուած»ով գիւտը ձեռք բերել:

Գեղարուեստական գիւտը, որպէս միջոց ստեղծագործական
յայտնաբերման, մեր դարուն իր գերագոյն բանաձեւումը կը գտնէ
Քլէյի համբաւուող նշանաբանին մէջ որ է — «Արուեստը տեսանելի
չի վերարտադրել, այլ՝ տեսանելի կը դարձնէ»: Տեսանելի կը դար-
ձնէ ոչ միայն անտեսանելին, այլ՝ նոյնիսկ մարդուն աչքէն ու տեսո-
ղութենէն վրիպածը: Անտեսանելին տեսանելի դարձնելը, լոկ դիւ-
րին եւ հեշտասէր պատկերումը չի դառնար երեւակայութեան ու-
րոտներուն ու խաղերուն, այլ՝ այս նոր մօտեցումով, նկարուած են-
թանիւթը կը ստանայ կիրառական գերազանց հիւսք, որու ձեւա-
կերտական ու կազմողական ստորոգելները խոր կերպով կը տարբա-
րենուին, ինչպէս գիտնականը կը տարբարեն իր ձեռագրած նիւ-
թը, ներսէն եւ արտաքինէն, դուրս բերելու համար անոր էութեան
ամբողջական յատկանիշներն ու տիրապետելու անոնց: Նկարչա-
կան այս նոր տուեալով, գործի մը համադրումը այլեւս կը հիմնուի
ամբողջովին կիրառական հրամայականներու վրայ (որուն առաջին
արմատները գուցէ պէտք է փնտռել Ուէլլոյի մօտ), քան թէ զուտ
նկարագրական մտահոգութիւններու: Այստեղէն՝ ենթանիւթի մը
տեսողական յատկանիշներու աստիճանական չքացումն ու ի վերջոյ
վերացապաշտութեան նուաճումը:

Այս առթիւ, կարելի է յիշատակել օրինակներ «դիպուած»ներու
որոնք, յատկապէս առաջինը, ձախատարական դեր ունեցան 20-րդ
դարու նկարչութեան հունաւորման ու ընթացքին մէջ:

Ու-պատկերային արուեստը, վերացական անուանումը ստացած,
«դիպուած»ով է որ սկիզբ կ'առնէ, երբ օր մը մայրամուտին, Քան-
տինաքի, ամբողջովին իր մտքերով կ'անուած, կը բանայ իր արուես-
տանոցին դուռը ու ինքզինքը յանկարծ կը գտնէ աննկարագրելի դե-
ղեցկութեամբ ու յատուկ խանդ պարունակող նկարի մը դէմ յանդի-
ման: Սպառն ու համարում, կանգ կ'առնէ: Նկարը որ ենթանիւթ չու-
նէր, ճանաչելի ոչ մէկ բան կը ներկայացնէր. միայն ձեւերէ եւ գոյնի
չողչողուն ըծերէ քաղկացած էր: Քիչ ետք կ'անդրադառնայ թէ ի-
րականին մէջ ան իր մէկ նկարն է, իր մէկ կողմով պատին կոթնած:
Այնուհետեւ իրեն մէկ բան յատկա կը դառնայ, թէ ենթանիւթերը
եւ անոնց նկարագրական կողմը ոչ մէկ ձեւով կ'առնչուին իր պատ-
աստներուն, այլ ընդհակառակն՝ կը վնասեն անոնց արտայայտչակա-
նութեան (*):

Քանի մը տարի ետք, 1916-ին, այլ «դիպուած» մը կը լուսաւո-
րէ այս անգամ ժան Աուիի միտքը: Սօսը տանք իր բարեկամին,
Հանս Ռիխթերի. — «Մէլք-Վէլի իմ արուեստանոցին մէջ, Առփ եր-
կարօրէն աշխատած էր գծանկարի մը վրայ: Դժգոհ, ի վերջոյ կը
պատէ քաղթը, քաղով որ կտորները տարակնիմ գետիկը: Երբ,
ժամանակ մը ետք, իր նայուածքը դիպուածով մը կ'իյնայ գետին
փռուած այդ կտորներուն վրայ, անակնկալի կուգայ անոնց տեղա-
դրումով, որ կ'արտայայտէ նիշդ այն ինչ որ նախապէս առանց յա-
ջողելու փորձած էր ձեռքբերել: ... Դիպուածին այս դրդումը ինք
նկատեց որպէս «նախախնամութիւն» ու սկսաւ ուշի ուշով այդ կը-
տորները յատակի մը վրայ կայցնել այն կարգով զոր դիպուածէն ծը-
նած էր» (**): Շուտով ինքնագործութիւնը օրէնք դարձաւ արուես-
տէն ներս, որ իր ամէնէն ընդարձակ կիրարկումը ունեցաւ Գերիքա-
պաշտութեան մէջ:

Ա. Պ.

(*) St'w.- Wasilly Kandinsky : «Regard sur le passé et autres
textes (1912 - 1922), Edition établie et présentée par Jean-Paul
Bouillon, Collection Savoir, Hermann, Paris, 1974, p. 109.

(**) Յիշատակում հետեւեալ հրատարակութեան մէջ. — Jean
Clay : «De l'Impressionnisme à l'art moderne», Hachette Réalités,
Paris, 1975, p. 211.

Առ ի գիտութիւն, Առփ կը գնդէ թէ նման տիպի գործերուն կա-
պակցութեամբ ինք դիպուածը օգտագործած է միայն որպէս միկ-
նակետ, որմէ ետք ամէն անգամ ինք գիտակցօրէն է որ վերա-
կազմած է այդ նկարներուն համադրումը: (Ժան Առփ Ռիխթեր՝ Ս.
Ռուպինի. տե՛ս վերջինէն. — «Dada, Surrealism and Their Heritage»,
The Museum of Modern Art, New York, 1968, p. 41).

Սուլաթ քանի մը նախադասութեամբ կը
պարզէ. — «Օր մը երբ կ'աշխատէի, խոր-
հեցայ թէ պատաստը զոր կը նկարէի, ձա-
խուած էր: Այս ձախուածութեան վերջա-
ւորութեան, շարունակեցի շաղ տալ այդ
սեւ խմորը եւ հետզհետէ տեսայ որ պատ-
աստ լոյս կը ստանար ցոլացումներու
բերմամբ եւ մակերեսներ ուժակնաւորու-
ման կը բերէին. տեսայ որ այլ տեսակի
նկարչութիւն մը կը ծնէր» (15):

Սուլաթի «դիպուած»ը իր էութեամբ
չափ չի տարբերի միւսներէն, որոնք
ձեւ կ'առնեն առարկայական պարմանե-
րէ ու կ'իմաստաւորուին՝ երբ անձի մը
մօտ հոգը պատրաստուած է զանոնք ըն-
կալելու: Երեւոյթը այն է թէ, նման տի-
պի «դիպուած»ներուն անդիտակից կեր-
պով ծնունդ տուողները նոյնինքն այդ
«դիպուած»ներուն իմաստը կ'ապտոցեն
են: «Պարզ դիպուած»ներ, որոնք կը նմա-
նին ձախատարական արկաններու եւ ու-
րոնց ամբողջ տարրութիւնը, արձա-
գանդն ու հետեւանքը պատահարէն եւ
կամ առաջին յանկարծակի ցնցումէն յի-
տոյ է որ աւելի կ'ընդլայնին:

Սուլաթի այս թափանցումը կարեւորա-
գոյն դիտելէն կարելի է նկատել նկար-
չութեան պատմութեան, ուր պատաստը
պարզ յատակ մը չի դառնար, վրան այ-
լապէս իրարմութիւններ մարմին տու-
նող, երազային, ինքնագործ կամ զուտ
նկարչական, այլ՝ այնտեղ կը ստեղծուի
աշխարհ մը, ուր տեղի կ'ունենայ տարե-
րային յարաբերութիւն մը՝ լոյսին եւ
մութին միջեւ, իրեւ թէ ան տիեզեր-
քի մէկ մանրանկարը ըլլար: Այստեղէն՝
Սուլաթի գլխաւորաբար 1979-էն սկսեալ
նկարած գործերուն յափշտակող յատկու-
թիւնը, որոնց դէմ յանդիման դադարելը
կը նմանի աստղագիտի երկինք մը դիտե-
լուն, իր անհամար կաշկկտող լոյսե-
րով, նման Սուլաթի վրձինին բացած
ահօսներուն: Տիեզերականը ցարժ նման
չափանիշի արտայայտութիւն մը չէր
գտած թերեւս Քանտինսքիէն ի վեր, որ
նկարչութեան մէջ առաջինն է արուեստը
«երկրային» սահմանումէն «տիեզերա-
կան»ին տանող: Տիեզերական (cosmique)
բառին յաճախակի արձարծումը ժամա-
նակակից արուեստի բառաթերթին մէջ,
որ թերեւս Սուլաթով կը գտնէ նկարչա-
կան իր գերագոյն իմաստաւորումը, իս-
կութեամբ կ'արտայայտէ մտահոգութիւ-
նը՝ ընդարձակելու արուեստի տարածքն
ու «լեզուական» կարելիութիւնները, որ
այս ձեւով աւելի կ'առնչուի դիտական
մօտեցումին, որպէս անյայտը պեղող
իմացական եւ նոյն ատեն զրապական
միջոց:

Սուլաթ հետզհետէ կ'ընդարձակէ իր
հնարքին կարելիութիւնները: Մարմին
կ'առնեն բազմակտոր պատաստներ, որոնք
իրենց առթիւն ապրումներով կը շնչեն
իր գործին խոհական հանգամանքը: Ա-
սոնց մէջ ինք կը ստեղծէ հիւսուածքի
տարբեր աստիճանաւորումներ, երբեմն
աւելի կամ նուազ ուժ բանեցնելով վրձի-
նին, ծեփիչին եւ պատաստին վրայ, երբ
կ'ահօսէ կամ կը ձեռագրէ սեւ ներկին
մակերեսը: Տեղեր կրկին երկրորդ գոյն
մը տեղ կը գտնէ պատաստներուն մէջ,
յատկապէս իր ծովային կապով, սեւ
տարածութիւններու կամ երիզներու «ա-
րանք»ներէն երեւոյթ, իրեւ թէ սեւը
ծածկող թանձր վարագոր մը կամ շղարշ
մը ըլլայ՝ իր խուժող ներկայութեամբ:

Սեւին համատարած օգտագործումը
պատաստի ամբողջ տարածքին, 1950-ա-
կան թուականներէն սկսեալ արդէն իսկ
կիրարկուած էր Ամերիկացիներ Պառլըթ
Նումանի եւ Էտ Ռաշնհարթի կողմէ: Բաղ-
դարած ասոնց, Սուլաթի մօտ ասկայն,
դատած ասոնց, Սուլաթի մօտ ասկայն,
սեւը մարմին ունի, թանձրութիւն եւ
հիւսուածք: Բայց երբ նկատի ունենանք
Իտալացի Լուչիօ Ֆօնթանայի 1961-ին ի-
րագործած պատաստը՝ «Միջոցային Յը-
զացք / Վենետիկեան Լուսին» խորա-
գրուած, մտահայեացքի անժխտելի նոյ-
նութիւն կը գտնենք Սուլաթի եւ Ֆօն-
թանայի միջեւ: Վերջինին պատաստի տա-
րածքին մոխրագոյն թանձր ծեփին վը-
րայ արձանագրուած ահօսները եւ, զա-
նոնք ընդմիջող ուղղահայեաց ձեղքերը,
մօտ երկու տասնամեակով կը կանխեն
Սուլաթի յաջորդը: Սակայն Սուլաթի գոր-
ծը իր ամբողջութեանը մէջ է որ կը ստա-
նայ իր գերագոյն իմաստն ու անյողորդ
ներկայութիւնը: Ան իր խոհականու-
թեամբ, կուտութեամբ, կշռոյթի եւ յը-
ղացողական այլազանութեամբ աւելի հե-
ռու կ'երթայ միւսներէն, երբ լոյսի տար-
րը կ'առնէ իր պատաստներուն: Իր լոյ-
սը ան չէ որ կը լուսաւորէ պատաստը
որպէսզի զայն՝ արուեստի գործը տես-
նենք, այլ՝ անոր զուգորդութիւնով է որ

պատասխանում, որպէս նկար, կը ստանայ ժարմին եւ իմաստ ու իր բնոյթը կը փոխուի՝ ամէն անգամ որ իր վրայ ցոյցացող լիճ անգամ իր փոփոխութիւնները փոխուի։

Ընդլայնելով բաղդատականի եզրը, ակնարկ մը դէպի անցեալը նկատել կու տայ թէ Սուլաժին առնչուածութիւնը իրապրանքին, միայն վրձնահարուած-նեղու ռեփակման հարցով չի սահմանուի։ Ռամպրանքին արուեստը կը մտնուի որպէս նկարչական առաջնահերթ յղացումներէն մին՝ մուլթին եւ կարգի յղացումներէն արժանաւորութիւնը արժանաւոր միւս լիճ՝ որ կը չըմպակէ ու կը փաթկէ ամէն ինչ, որու ծիրէն ներս, կերպարներու դէմքերն ու ձեռքերը աստղերու կը նմանին, խորհրդաւոր մթնոլորտով մը պարուրուած։ Լոյսի շողերն են որ մուսկուլուրը կը բերեն նկարուած ենթաթիւններէն մասեր՝ յաճախ լուսարձակի ձեւով կեդրոնանալով գլխաւոր կէտի մը կամ որդակի հաստուածներու վրայ։ Լոյսը դերակատար կը դառնայ որպէս հըստ ու անցնող տարր, ինչպէս Սուլաժի պոէզիան նկարներու պարագային։ Ան երկրապատկերն իր համահաստար կերպով գրոհող լոյսը չէ, որ նոյն ուժգնութեամբ կը փաթկէ ամէն ինչ, այլ՝ գոգտելի է ան, խափուիկ, վաղանցուկ, ինչպէս սահող ամպի պատառ մը՝ երկնքի ընդարձակութեան մէջ։ Իսկ նկատի առած ներկանիւթը, Ռամպրանքի մօտ, տեղադրուած սպիտակ կամ բաց գոյն ներկին քանակը, ինչպէս եւ անոնց վրայ ինքուած վրձնահարուածներուն հետքերը, իրենց դերը ունին լուսաւոր մասերու դերս ցցուելուն մէջ։ Լոյսը իր էութիւնը հաստատուելու համար կարիք ունի ներկանիւթի «մեղակցութեան»։ Սուլաժի մօտ նոյնն է պարագային։ Սակայն եթէ Ռամպրանքի գործերուն մէջ լուսաւոր դերը կը նկարագրէ ու կ'արտայայտէ լոյսը, Սուլաժի մօտ տեղի կ'ունենայ հակառակ ընթացքը։ Լոյսն է որ կը «նկարագրէ» ու կը պարզէ պատաստի տակերէն պն ու վրձնահարուածներուն էութիւնը՝ սեւ ներկանիւթէն մարմին առած։

Ռամպրանքի եւ Սուլաժի պարագային, լոյսը եւ մուլթը կը դառնան կախարդական մթնոլորտի մը իրադրութեան առաջնակարգ տարրեր։ Սակայն, Սուլաժի եւ Ռամպրանքի միջեւ կայ երրորդ րեւոյթ, Կոյան, որ իր կարգին արտադրեց լաւամիտ զմանկարներ, ուր մեղանք օգտագործած է Ռամպրանքի օրինակով։ Այս տիպի աշխատանքով մարմին առած են նկատելի թիւով գործեր՝ կախարդական պատկերումներու նուիրուած։ Կօյայի ցոյց տուած հետաքրքրութիւնը նման երեւոյթի մը հանդէպ, իր վերջին շրջանին զինք տարաւ նկարներու շարքի մը որ, յատկանշականօրէն, կը ձանչուի «Ան նկարներ» անունով։ Այս իմաստով՝ Ռամպրանքի, Կոյայի եւ Սուլաժի մօտ լոյս, մուլթ, կախարդանք, սեւ գերար կամ ըզրանքն են, որպէս արտայայտչական կարելիութիւններու ցանց մը, փորհրդաւոր, իր կատարելութեամբ գերբնականի հասնող։

Թերեւս փոխարեակն առումով է որ Սուլաժի վերջին տարիներու պատաստները կը ստանան մոգական գերազանց յատկութիւն։ Ինք կը բաժնէ այն միտքը, թէ տեսնելն ու լեզուի (նկարչական) իրարմէ կախեալ են (16) եւ թէ նկար մը միայն առարկայ մը չէ՝ կայ գոյն իրադրութիւնն ու գոյն գիտողը, որ կ'իմաստաւորէ անոր գոյնութիւնը։ Նկարը այն բանն է, կըսէ, որուն վրայ մարմին կ'առնէ կամ կը տարրալուծուի իմաստը զոր կու տանք անոր (17)։

Սուլաժ կը մնայ անխնայ յայտնաբերող։ Անյայտը պեղելու իր անսպառ պահանջը հաւանաբար հիմնուած է, ինչպէս ասկէ առաջ ակնարկեցինք, ներքին լուս մղումի մը վրայ՝ մանկութենէն եկող։ Սեւը, անհաստեղծ, այդ անյայտին մարմնացումն է կարծէք, որուն վրայ Սուլաժի արձանագրած հետքերը, վրձնաւ կամ ձեւի լիցում, նշանակուած կէտերն են ու արձանագրութիւններ՝ անյայտին դէպի ներս, անոր «մարմին»ին վրայ, որպէս թէ յաւիտեականութեան կնիքներ լոյսին անոնք։ Ասիկա ինքնին կրնայ խորհրդանշել յաղթահարումը մեծագոյն անյայտին։ Մահուան։ Գիտակցութեան այս կէտին չէ՞ որ կը ծնին մեծագոյն գոյնազոյնները։ Սուլաժի վերջին ինքնապատկերներու պատաստներէն շատեր այս կը հաստատեն։

Ասոնք, լուսնակ գիշերով դիտուած սեւ հողի կամ՝ ծովի մեղմ ալիքներու կը նմանին, իրենց ընդերքի թանձրութեամբը ներկայ։ Հարցը թէ ատենին ձառնի մէջ «վրձնի հետք»ի նկարչութիւնը

կիրարկուած է, կամ Սուլաժի նկարչութեան հետաւոր եւ մօտիկ այլ նմանութիւնները ոչինչով կը մթադնեն իր արուեստին նորարար յատկութիւնն ու յրդացքին եզակիութիւնը, անոր ուժը։ Սուլաժի գիտը իր արուեստին զարգացման տրամաբանական եզրայանգումն է։ Իր մօտ, «վրձնի հետք»ի նկարչութիւնը կը դառնէ իր առաւելագոյն արտայայտութիւնը, որ իր համապարփակ ու անծայրածիր տարածքով կը ջնջէ «ժամանակ»ի սահմանները «անցեալ»ին եւ «ներկայ»ին միջեւ։ Խորքին մէջ, «ժամանակ»էն այս անշատուրն է որ տիեզերական գոյացութեան կը վերածէ Սուլաժի գործերը։ Այս կէտին, ինք գերիշխող կախարդն է, իր կարելիութիւններուն հակայական ցանցին գիտակց, որ ամէնէն պարզ միջոցով կը հասնի արտայայտչական ամէնէն խոր աստիճանաչափին։ Թերեւս երբեք ինք այսքան մօտ չէր դնուած բացարձակութեան ուր, իր ձեռքով եւ մտքի պայծառութեամբ, մարմին կու տայ լոյսի եւ մուլթի ցարդ անձանթ յարաբերութեան մը, երբ սեւը կը թօթափէ անցեալի իր սահմաններն ու կը հաստատէ իր նոր ինքնութիւնը, մինչ լոյսը կը վերայայտնարեւէ իր հայեւիւն։

ԱԼԵԿՍԱՆ ՊԵՐԷՃԻՔԼԵԱՆ

Մ Ա Ն Օ Թ Ա Գ Ր Ո Ի Թ Ի Ի Ն

1.- Pierre Soulages à Bernard Ceysson (Entretien), Flammarion, Paris, 1979, p. 60.

2.- Ռամպրանք.- «Նիքիոզ երիտասարդ կին», Բրիտանական Թանգարան, Լոնտոն։

3.- Առաքիլայական կարծիք կայ թէ Ռամպրանք, չիմական եւ ֆարոնական միան տիպի գործերու ծանօթանալու բերումով, կրած է ազդեցութիւններ ու որդեգրած գծանկարելու իր այդ կերպը, շրջանի մը ընթացքին՝ երբ Ծայրագոյն Ասիայի հետ զարգացող առեւտրական կապերու եւ գաղթաւորական գրաւումներու հետեւանումով, Ամսթերտամ քաղաք, ուր կ'ապրի Ռամպրանք, կը դառնայ եւրոպայի աշխոյժ կեդրոններէն մին։ Ի դէպ, Ռամպրանքէն կան գծանկարչական ընդօրինակութիւններ, հիմնուած հրեղ-կական մանրանկարներու վրայ։

4.- Սուլաժ կ'ըսէ թէ 1979-ին յղացում իր սեւ նկարչութիւնը կը գուգարդուի ֆարոնական արուեստին յատուկ մէկ ուղղութեան, առանց որ քաղաքային ինքնազոյն ըլլայ անոր։ Հարմի մէջ արւում իր մէկ ցուցահանդէսին ընթացքին (հաւանաբար այն որ տեղի ունեցած է 1984-ին, Թոմիոյի Սէյպու քանգարանը), ուսուցիչ մը կը մօտենայ ու իրեն կը խօսի էսո շրջանի մասին (1603 – 1868), ուր նկարելու միան կերպ մը կիրարկուած է։ Այդ տիպի գործերը, Սուլաժ կ'ըսէ, կը կոչուին «Աքը Մէ», ինչ որ կը նշանակէ «վրձնի հետք»։ Հակառակ անոնց խիստ սակաւաթիւ ըլլալուն, Սուլաժ քանգարանին մէջ կը տեսնէ օրինակ մը, որ շատ փոքր չափի վրայ է, հակառակ իր լայնածաւալ գործերուն։ Տե՛ս.- Pierre Soulages à Frédéric Edelmann (Entretien), Beaux Arts Magazine, n° 40, novembre 1986, Levallois-Perret, p. 41.

5.- Քլօտ Լօնէն.- «Տրիքիոսը գիտումն Մօնթէ Մարիոյէն», Բրիտանական Թանգարան, Լոնտոն։

6.- Pierre Soulages cité dans : Catherine Flohic : «SOULAGES», Eighty, n° 17, Paris, 1987, p. 3.

7.- Pierre Soulages à Jean Garnier (Entretien), Calmann Levy, Paris, 1963.

8.- Flohic : œuvre citée.

9.- Նոյնը։

10.- Իր փորագծական աշխատանքի ընթացքին, Սուլաժ տեղ մը կը նկատէ թէ որքան որ կը փորէ պղինձի կռածը, սեւը մոյնեման խորունկ կը դառնայ։ Բայց, աւելի փորելով, յանկարծ կը ծակէ պղինձը, որու բերանմէ տպագրութեան ընթացքին քուլքիմ վրայ այդ խոռոչներուն տեղերը կը մնան ներմակ։ Այն ատեն է որ ամէն ինչ կը շրջափոխուի իրեն համար։ Մինչ սովորական աշխատակերպի պարագային, Սուլաժ կ'ըսէ, շարունակութիւն կայ... շարունակութիւն մոխրագոյններուն միջեւ, աւելի մուր մոխրագոյնին, սեւին եւ աւելի սեւին միջեւ, իր այս կիրարկումով յանկարծ մուտք կը գործէ ներմակը, ուր մէկ անգամով ամէն ինչ կը փոխուի ու տեղի կ'ունենայ ընդմիջում մը։ Սուլաժ կ'ընդլայնէ իր հնարքին ծիրը ու կռածը ծակելու կողմին, կը սեւա-

PAPKEN : DIALOGUE AMI

les trois conseils de Mardig ^{par} J.-P. BODOSSIAN

- Alors mon fils, quoi de neuf ? tu ne me parles plus beaucoup de ton travail à Marseille Que se passe-t-il ?

- Justement. Rien de bien neuf. Je m'en occupe de mon mieux. Faire bouillir la marmite est une activité tout à fait respectable. Cela s'arrête là. J'essaie de bien en limiter l'importance.

- Et plus de rencontre marquante ?

- Non. Pas grand chose. Un gars qui semble être tombé tout droit du Sentier. Amoun. Il vient de créer une affaire : K.L.A.S. International. Tu sais de quoi il s'agit ?

- Pas la moindre idée.

- De linge de maison. C'est un grossiste qui propose à une équipe de vendeurs à domicile des trousseaux de linge de deux cents à trois cents pièces. En quoi a-t-il besoin de nous te demandes-tu ?

C'est absolument incroyable A travers ses différents clients il y a peut-être cinq cents à mille vendeurs qui sillonnent la France pour écouler sa camelote. Ces types ne peuvent pas chacun avoir, dix, vingt ou cinquante trousseaux différents. Trop encombrant, et surtout pas commercial du tout de voir le matériel.

C'est là que nous intervenons. Il m'a montré d'autres photos réalisées à Paris. Cent à deux cents pièces de linge de maison cela remplit une pièce entière. Piles gigantesques de serviettes, couvre-lit confortable, torchons, nappe de table et j'en passe. Mais il y a un artifice. Et c'est là où il me demandait de savoir faire. Toutes ces fournitures sont très ordinaires. Fabriquées à la chaîne à Taiwan ou en Corée. Le fin du fin c'est de vendre du luxe, du confort, le rêve du linge d'antan. Il faut tout gonfler, garnir, rembourser. La pile de douze serviettes passe de vingt centimètres d'épaisseur à soixante ou quatre vingt. Tout doit être repassé, frais, devenir une envie absolue. C'est ça qui fait vendre : le rêve américain qui miroite dans la plupart de nos publicités. Servi à domicile dans la France profonde.

- Toujours le même monde ! Illusion et tromperie.

- Oui. Ce n'est pas pour cela que j'ai refusé. Si ce type là ne fait pas ce qu'il fait son affaire s'écroule. Il est difficile quand un client arrive d'évaluer la valeur morale de son activité et de lui conseiller en fonction de notre sentiment de continuer ou de trouver plus honnête à faire. Non. Les gens ne viennent pas nous voir pour ça.

Il n'a pas accepté mes conditions. J'ai refusé de baisser. Ce type installé dans un dépôt près du port emploie un sous pro-létariat qu'il traite comme des chiens. Lumière glauque. Montagnes de cartons et de balles de linge ouverts. Quatre personnes au regard apeuré comptent des gants de toilette froissés pour constituer des lots. C'est l'envers du décor. Plus rien à voir avec le rêve du mode de vie de classe internationale. La main d'œuvre est bien internationale, hindoue ou pakistanaise. Cela s'arrête là.

- Ça ne change pas. Il y a toujours de pauvres bougres qui ont besoin de manger et qui tombent sur ce genre d'individus.

- Tu penses aux Arméniens quand ils ont tout perdu et qu'ils étaient une proie facile à leur arrivée en Europe ?

- Aussi. Bien sur, mais je ne m'attache pas à telle ou telle situation quand je suis en face de ça. J'essaie de comprendre.

Pourquoi ? Ce sont des épreuve terribles certaines fois. Il ne faut pas en rester là, ne jamais s'avouer vaincu. Bon on peut faire le balayeur pour gagner sa vie. Aucune importance. Ce qui compte c'est de rester soi-même. Ne pas se prendre soi-même pour un balayeur, ne pas devenir balayeur.

- Que faut-il devenir, ou plutôt que faut-il être ? Tu peux le dire Papken ?

- C'est la grande question. Strictement individuelle. Il n'y a pas de solution pour tout le monde. Il faut se respecter. Pour moi il me faut de la solitude. Vivre seul quelques jours à mon rythme. Tout se met alors en place. Ce qui compte, ceux qui comptent. Ce que je dois faire pour moi, ce que je dois faire pour eux, et comment trouver l'harmonie entre les deux.

L'Art a toujours été mon compagnon de route. Sans la musique, la poésie et quelques amis pour en parler, la vie ne vaut pas grand chose. C'est toi qui parlais et me voila à raconter n'importe quoi.

- Pas du tout. C'est important.

- Continues sur Marseille.

- Tu veux quoi ? La folie de Noël. Des photos sempiternelles de bouffe, de cadeaux bien emballés sous l'arbre avec le petit Jésus perdu dans un coin et qui ne sait plus trop s'il doit rester ou s'en aller.

La répétition de la même scène a quelque chose d'apocalyptique. Indigestion, overdose comme l'on dit aujourd'hui d'une certaine forme de stérilité humaine. Pas beaucoup d'intensité. Le train train mécanique, qui sous mon œil sans doute trop critique n'a plus beaucoup de sens.

Tu sais si l'on vit ici, physiquement, aussi éloigné, isolé, ce n'est pas tout à fait pour rien. Pas pour rien que l'on y est avec autant de plaisir, à faire avec des gens que l'on aime bien, des choses simples.

Tiens j'y pense. Nous n'avons toujours pas ramassé les olives cette année. Nous sommes drôlement en retard. Il faudrait s'y mettre.

- Quand tu veux. L'hiver est très doux. Ce doit être pour ça. Beaucoup de pluie aussi.

Cet automne qui ne finit pas avec l'hiver qui est déjà là cela m'a donné une drôle d'idée de toile. Au premier plan une clairière. D'un côté de la toile des arbres stylisés dont les branches retombent. Des teintes chaudes, des bruns, des roux. Ça c'est pour la première partie de la composition. Au deuxième plan, sans lien entre les deux comme s'il y avait un précipice entre les deux une haute montagne, très puissante et couverte de neige. Des teintes froides, des blanches, des bleues. Les branches du premier plan entourent la montagne en dessus. Elle est vue comme par une trouée.

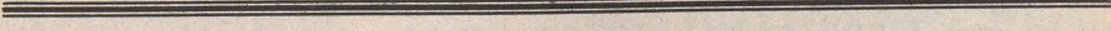
- C'est peint ou c'est encore à l'état d'idée.

- C'est peint. Elle sèche dans le pigeonier.

- J'aimerais bien la voir. Tu m'a mis l'eau à la bouche.

- Viens.

Nous sortons de la cuisine, passons sous la voûte et traversons la petite cour où se trouve l'escalier qui monte au pigeonier. La toile est là. Lumineuse, vivante, fraîche. Odeurs de thérébentine, de sic-



փոխէ նաեւ անոր շրջագիծը, չզոհա-
նալով անոր քառանկիւն ձեւով, այլ՝
օգտագործելով ձեւեր որոնք դիպու-
ածն են ծնին, ընդունուած դիպում-
ներէ, ընտրուած դիպումներէ՝ երբ
քրտուաշուրք կը կրծէ պղինձը։ Տե՛ս.-
Pierre Soulages à Christian Labbey (Entretien), Editions Yves Rivière - Arts et Métiers graphiques, 1974.

11.- Pierre Soulages dans le catalogue de la Fondation Veranneman, Kruishoutern (Belgique), 1979.

12.- Alfred Pacquement : «Actualité de

Pierre Soulages», catalogue de l'exposi-
tion, Centre Georges Pompidou, Paris, 1979.

13.- Pierre Soulages à Frédéric Edelmann, (œuvre citée, p. 42).

14.- Նոյնը։

15.- Տիշտակալուած հետեւեալ աղբիւ-
րին մէջ։-
Jean-Luc Chalumeau : «Souverain Soula-
ges...», Eighty, n° 17, Paris, 1987, p. 5

16.- Նոյնը։

17.- Pierre Soulages à Frédéric Edelmann, (œuvre citée), p. 42.



catif, de vernis à retoucher. Tout Papken est là. Dans ce lieu, dans cette toile, dans ces odeurs. Il sourit. Légèrement penché sur la toile, il la touche pour vérifier le séchage. Tout va bien.

- Magnifique. Le monde de l'apparence et celui inaccessible plus lointain du monde intérieur. Ce sont les symboles que tu as voulu y mettre.

- Si tu veux.

- Cela rejoint nos paroles de tout à l'heure sur le rêve et la réalité. C'est pour ça que tu m'en as parlé ?

- Oui. Il y a le monde du premier plan. Celui de l'apparence, de la réalité ordinaire. On peut en rester là. Souvent et pour beaucoup ce monde là est le plus attachant, possède toute la valeur. Il y a un autre monde sur un autre plan. Complètement coupé. Je veux dire qui n'a rien à voir avec l'autre. Comme une autre forme de réalité inaccessible, inhabituelle. Pour moi sous la neige de la solitude, souvent et pendant longtemps, j'ai retrouvé ma vraie chaleur. Je lui donnais toute la valeur. Maintenant pour moi la coupure s'est estompée. Ce qui compte c'est l'équilibre entre les deux. Il y a une différence profonde entre ces deux mondes, d'un côté, oui. De l'autre plus j'avance et plus je crois qu'il y a une unité entre les deux encore plus inhabituelle et plus difficile encore à saisir que la vie de l'esprit. C'est ce que j'ai essayé de peindre.

Nous sortons du pigeonnier. Debout face au paysage nous restons quelques instants sur la petite terrasse qui surplombe les lilas dépouillés. Comme pour faire écho aux paroles de Papken, dans le ravin en face de nous dont le versant opposé est couvert de pins, une forme blanche s'élève. Mobile, éthérée, la pluie s'étire en vapeur pour passer d'un monde à l'autre. Nos yeux se croisent à la vue de ce spectacle. Inutile d'en parler. Tout est toujours là, sous nos yeux. Très au loin sous les nuages bas, au de-là de Valensole les Alpes enneigées surgissent dans une trouée de soleil.

Nous descendons et je dis à Papken :
- Tu ne m'a pas raconté ton départ de Grèce. Je veux dire, en détail, pourquoi et comment cela c'est passé. C'était une deuxième coupure pour toi, après la fin de ta petite enfance et la perte de ton village, c'était la fin de ton enfance, la perte de Mytilène et l'éloignement familial.

- Allons nous asseoir. Je vais essayer de me souvenir au mieux des circonstances. Tout d'abord je n'avais aucune envie de partir. Le monde des pêcheurs, du Kastro avec ses repaires formidables pleins de belles filles gentilles, des équipées avec ma bande pour fuir l'école, le monde des histoires de Mardig, la présence d'Eva, tout cela me comblait parfaitement. Je serais devenu un pêcheur ou un bon artisan. Pourquoi compliquer les choses, tout allait bien. La vie en a décidé autrement.

Papa avait une sœur aînée. Je ne sais ni comment ni pourquoi, mais elle était cultivée, éduquée, elle savait lire. Papa non. Il l'a respectait. Pour lui, c'est elle qui savait ce qui était bien pour la famille. Elle était mariée avec un type riche : Paul Sorgoudj. En fait il avait simplifié son nom, Sorgoudjian parce qu'il faisait du commerce avec les Anglais; import export de tabac.

- Tu l'as connu ?
- Je l'ai vu une fois, à Mytilène. Il était venu accompagner sa femme, Ivant. C'est cette fois là, où elle est restée deux mois à Thermi, qu'ils ont tout arrangé. Je devais accompagner son deuxième fils Vahé qu'elle avait de son deuxième mariage avec Sorgoudj. Ils voulaient lui donner une éducation. Lui faire faire des études à Venise au collège arménien. Comme il était un peu timide, je le rejoindrais là-bas.

- C'est donc lui ton oncle par alliance, qui t'a payé tes études.

- Exact. Et plus tard une fois nos études terminées nous devions tous nous retrouver en France. Papa avait une autre idée lui. Il voulait aller en Arménie soviétique. Trois mille personnes de Mytilène y sont parties. Ils ont fondé un nou-

veau village : Néa-Mitilini. Cela s'est mal passé, il en est resté très peu. Après Papa ne jurait plus que par le nom de sa sœur et suivait son idée, idée de Paul aussi d'aller s'installer dans le midi de la France.

- Pourquoi la France ?
- Je ne sais pas. C'était un pays civilisé, hospitalier, libre. Ma tante avait promi d'acheter dans le midi une petite ferme pour Papa. En attendant je devais aller à Venise. Tous ces arrangements avaient eu lieu en juin-juillet et moi je devais partir en septembre, pour la rentrée scolaire.
- Tu avais quel âge ?
- Dans les douze treize ans.
- Tu connaissais Vahé ?
- Non. Il devait aller directement à Venise depuis Alexandrie.

- En Egypte ?
- Sorgoudj avait ses affaires à Alexandrie en Egypte et tout le monde vivait avec lui là-bas, y compris Bedros le premier fils de sa femme qu'elle avait eu d'un homme décédé ensuite. C'est pour cela qu'elle s'était remariée.

A la nouvelle de mon départ pour faire des études, Mardig était très content. Nous étions à la maison. J'étais assis à côté de lui. Il m'a tenu la tête et il m'a dit : «Tu vas devenir quelqu'un. C'est bien. Tu vas étudier. Tu vas apprendre beaucoup de choses. Moi je n'ai pas eu de chance. Tu as plus de chance que moi». Il avait un beau sourire en me regardant et il me touchait la tête, comme tu fais avec les enfants. Toucher c'est aimer.

A cette époque là je n'ai pas compris ce qu'il me disait. Sans doute pensait-il à lui en parlant. Peut-être était-il humilié de ne pas savoir lire. Moi je pensais à lui comme à un dieu. J'aurais eu envie de faire de la musique comme lui, de savoir chanter. Mais à ses yeux certainement ça comptait moins que de « savoir des choses ».

Je suis donc parti à Athènes avec Maman. Nous sommes allés à côté du Pirée à Koquinia chez des arrières cousins de papa.

- Je n'ai jamais entendu parler d'eux ?
- Eprosik. Ils sont venus en France par la suite. Nous sommes allés chez eux quand tu étais petit chez sa fille.

C'étaient des patriotes. Le père était une notoriété à Bardizak, le village de mon père. C'était un homme de loi. Il connaissait parfaitement le turc. Auprès du cadî il représentait les Arméniens. Son fils, je m'en souviens très bien, était comme un chat, très futé, particulièrement intelligent. Il parlait peu. Il a drôlement tourné. Son père voulait qu'il devienne prêtre orthodoxe. Je ne sais pas comment cela s'est passé mais il s'est retrouvé au couvent Mekhitariste de Vienne, des catholiques. Il y apprit beaucoup de choses. Un petit détail n'allait pas. A la fin il voulait brûler le couvent. Je l'ai entendu plus tard par les vartabeds. C'était un type curieux. Il est arrivé ensuite en Arménie. Là encore au bout de quelque temps il a voulu tout révolutionner. Les «camarades» ne l'on pas laissé faire. Il n'est pas ressorti de prison. Fermons la parenthèse. Je t'ai donné ça pour le contexte.

On est resté un mois, à peu près, avec Maman à Koquinia. Photo à l'ambassade, formalités, papiers, etc... Je suis parti en bateau du Pirée, pour Venise où l'on devait venir me chercher. Mon cousin avait donné toutes les recommandations au capitaine qui s'en foutait. J'étais une classe pont. Sur le bateau j'ai rencontré deux autres Arméniens qui allaient au collège. L'un venait de Constantinople, ce fut un bon copain par la suite. L'autre un orphelin du Pirée : Hratch Katcharenz qui est devenu écrivain. Il est installé au Liban. Il doit vivre encore.

Nous étions tous sur le pont. Nous n'avions pas beaucoup d'argent ni les uns ni les autres. Au milieu de l'Adriatique une tempête terrible est arrivée. Un vrai déluge. Moi j'avais une valise en carton. Je l'ai su rapidement. Nous avions du soudjouk et du bastourma du pain et de l'eau. On se débrouillait comme on pouvait. Pendant l'orage ma valise s'est ouverte, ramolée par l'eau, fondue. J'ai pris un petit drap, comme je l'avais vu faire,

SLAVIG CHILOYAN

LE TRAIN

*A mille kilomètres à l'heure le train
quittant les rails poursuit son chemin
parmi les choux.
Ayant brisé la vitre du
compartiment une mouche venue
s'asseoir juste en face de moi
but d'un seul trait un demi-litre
d'alcool... Vous ne me croyez pas ?
Remettez le convoi
sur les rails considérez que la vitre
n'a subi nul dommage —et la mouche ?
envolée, disparue.*

NON, JE SUIS INCAPABLE

Ne mourez pas, monseigneur. (Sancho Pança)

*Hommes, banissez-moi,
expulsez-moi du globe.
Deux larmes échappées
du globe de mes yeux
jumeaux, s'en vont roulant
—lourdes larmes terrestres.
Hommes, banissez-moi,
expulsez-moi de ce
monde —votre planète.*

(Trad. de l'arménien oriental par Vahé GODEL)

Slavig Chiloyan, né vers 1940, mort dans les années 70. Accusé de hooliganisme, il passa de nombreuses années en captivité. «Disciple» de Boris Vian, il a traduit un certain nombre de poèmes de ce dernier —quelques-unes de ses traductions (dont celle du *Déserteur*) ont paru dans la revue *Karoun*, en 1968. Aucune des œuvres personnelles de ce poète maudit (devenu quelque peu légendaire) n'a été publiée de son vivant. On prépare aujourd'hui, à Erevan, une édition de ses poèmes —dont une vingtaine ont paru l'an dernier dans la revue sus-mentionnée.

j'ai mis tout dedans et fait un baluchon pour descendre à l'arrivée.

C'était Père Sahak qui nous attendait : «Qu'est-ce que c'est que ces bêtises» a-t-il dit en voyant mes affaires. J'ai répondu : «Vartabed il y a eu de l'orage et ma valise...» Il m'a coupé : «Tu ne pouvais pas faire comme tout le monde, aller dans une cabine». «Quelles cabines ! c'est pour les riches les cabines !» Il m'a dit très fort : «Tais-toi!».

Tu parles, c'était le jour et la nuit. Un monde civilisé qui recevait un vrai sauvage. Des chaussures, au moins quatre costumes différents ; tout juste si nous n'avions pas une tenue spéciale pour aller pisser. Pour moi c'était incroyable. J'avais perdu beaucoup. Pourtant à cet âge là on ne regarde pas en arrière. Tout ce monde était à découvrir. De toute façons ne n'avais pas le choix.

- Tu pensais quand même à ta famille ?
- Bien sur. Surtout aux derniers moments passés avec Mardig.

- Pourquoi ?
- Cela s'était passé comme une transmission. Je m'en rends compte maintenant. Il n'avait pas d'argent, il ne savait pas écrire, aussi à sa façon il voulait me donner tout ce qu'il possédait, directement.

Au départ de Mytilène nous étions descendus tous ensemble vers la jetée, où les petits caïques venaient nous embarquer. Les gros bateaux comme celui que je devais prendre avec Maman ne pouvaient pas s'approcher. Le port n'était pas assez profond à l'époque. Deux caïques nous attendaient, pour toute la famille qui nous accompagnait et qui voulait profiter de l'occasion pour monter à bord. Ce n'était pas si fréquent.

Grand père, lui, ne voulait pas de tout ce monde, de ce tohu-bohu. Il était con-

tent pour moi. Pour lui c'était un déchirement. Il a dit aux autres : «éloignez-vous». Nous sommes restés seuls tous les deux. Je l'ai regardé. Il avait deux larmes sur le visage. Il m'a tenu la tête, bien droit devant moi et il m'a dit : «*Je vais te dire trois choses. Où que tu soies, quand tu seras seul pense souvent à ça*».

Je pleurais par ce que...
- Et tu as pensé souvent à ce qu'il t'a dit ?

- Oui. Dans les coups les plus durs. Il me l'a dit dans le patois d'Ovadjik, la première langue que j'ai apprise.

Il m'a dit : «*Ne l'oublie pas !*
Her iche karechma !

Ne t'occupes jamais des affaires des autres». Il a attendu un petit moment comme s'il réfléchissait et il a continué : «*Quiconque demande ton secours: sois là.*
Gueurmeden inanma !

Sans voir, ne crois rien ». Puis il a complété. «*Mais n'oublie pas que tout existe.*

Doghrou yoldan chachma !
Ton droit chemin ne le perd jamais de vue». Après un instant il a dit : «*Un homme doit savoir, parfois, prendre de petits sentiers pour rejoindre le chemin.*
Aidé tjoudjouch. Aller mon petit, attaques. Vas-y ».

Moi je chialais. Il m'a carressé encore une fois la tête et puis est parti.

On m'attendait dans le caïque. Nous nous sommes éloignés. Au bout de la jetée au petit Kafénion, il y avait des tables. Il était assis seul. Il nous regardait partir sans un geste.

- Tu l'as revu ?

- Non. Je ne l'ai pas revu. Je n'ai jamais oublié ces trois conseils. Pour moi ils m'ont aidé plus que tout l'or du monde.

J.-P. BODOSSIAN



ՄԻՏՔ ԵՒ ԱՐՈՒԵՍՏ

ԹԻԻ 133

ՀԻՄՆԱԴԻՐ՝ ԵՆԻԱՐԾ ՄԻՍԱԲԵԱՆ

Fondateur: SCHAVARCH MISSAKIAN

64° ANNÉE — No 16.896

HARATCH

LE PREMIER QUOTIDIEN ARMENIEN EN EUROPE-FONDE EN 1925

83, RUE D'HAUTEVILLE — 75010 PARIS

DIRECTRICE: ARPIK MISSAKIAN

TEL.: 47. 70. 86. 60 — TELEX: HARATCH 280 868 F
C.C.P. PARIS 15069-82 E — 51027317 A R. C. PARIS

ԲԱԺԱՆՈՐԴԱԳՐՈՒԹԻՒՆ

Ֆրանսիա : Տար. 700 ֆ. — Վեցամսեայ : 360 ֆ.
Արտասահման : Տար. 1000 ֆ. (ամէկօրեայ առաքում)
850 ֆ. (շաբաթ-ական առաքում) — Հասց. : 4,00 ֆ.

ԼԵԻՈՆ ԺԱՆԹ ԵՒ ԹԱՏՐՈՆԻ ԷՍԻԹԵԻՆԸ

— Հ Ա Տ Ո Ւ Ա Մ —

Comment se fait-il qu'au théâtre, au théâtre du moins tel que nous le connaissons en Europe, ou mieux en Occident, tout ce qui est spécifiquement théâtral, c'est-à-dire tout ce qui n'obéit pas à l'expression par la parole, par les mots, ou si l'on veut tout ce qui n'est pas contenu dans le dialogue soit laissé à l'arrière-plan ?

A. ARTAUD,
Le Théâtre et son Double.
(Idées), p. 53.

Այս աշխատանքը կը սեւեռէ Լ. Շանթի թատրոնի ըմբռնումը եւ աւելի մասնաւորապէս կերպով բնութեամբ թատրոնի «էութիւնը»։ Եզրը կը քննարկուի աւելի անդին։ Իրբեւ մեկնակէտ առնուած են հոս ոչ այնքան Շանթի թատերական երկերը, որքան թատրոնի վերաբերող այն ընդլայնումները, որ կը գտնենք զեւտելուած թատերադրի քանի մը «գրաբանական» կոչուած ուսումնասիրութիւններուն մէջ։

Մեկնակէտի այս սրուադրումը ունի իր կրկնակ պատճառը։

Արդարեւ՝ եթէ Շանթի թատերական արտադրութիւնը կրնանք սեպել արժանացած հայ քննադատութեան ուշադրութեան, Հիմնաստուածներու առաջին խի ներկայացման օրերէն, Ազրախանի, Իփէկեանի, Օշականի, Գր. Շահինեանի յորդանակներուն ու գրգռելուն մէջ, Շանթի քանազան թատերակներու քննութեան ընթացքին, ապա՝ թատրոնի տեսարանութիւնը կը մնայ առ հասարակ տակաւին չքննարկուած։ Յ. Օշական կը գրէ օրինակ. «Այն շարքը, որ բանահիւսութիւն անունով լոյս տեսաւ «Հայրենիք» հանդէսին մէջ ու ծանօթ esthéticien է արեւմտեան դպրոցներուն, դպրոցական իր նկարագրովը, դարձեալ դուրս կը մնայ գրականութեան պարունակէն։ Ընդհանուր ու վարժապետական սա ընդլայնումներուն տիրական մեղքը thèseն էր ուսուցողական ու տափակ ու ասով խի օտար՝ արուեստին» (1)։ Անտեղի է այսօր տեղ խնդրոյ առարկայ դարձնել Օշականի հերքումը, սակայն նշմարելի է ազգայնաբար միակը— որ իր դուռը դեպքերուստական կոչուած արտադրութեան կողքին ունի դատողական, ինք կրէ «գրաբանական» արտադրութիւն մը։ Այս արտադրութիւնը առաւելութիւն ունի ոչ միայն գրուած ըլլալուն, այլ ըլլալուն համակարգային։ Այլ հարց՝ այդ արտադրութեան կարծեցեալ ուսուցողականութիւնը, դպրոցականութիւնը։ Որոնք չեն կրնար դառնալ պատրուակի ճակատումէ մը խուսափումին։ Շանթի տեսարանական երկերը կը կազմեն ուրոյն մտածման մակարդակ մը, յընարացային իր շատ որոշ բանաւորով. այն է, որ կը պակսի մեզի, Շանթի թատերական երկերու մեկնաբաններուն, երբ կը վարձեն մօտենալ թատերադրի գեղարուեստական իրադրոյթումներուն։ Այդ թատրոնը կը նկատուի «խորհրդապաշտ» եւ մեր երջանիկ քննադատութիւնը կը

հասնի դայն հակադրել Շիրվանդադէի իրապաշտութեան։ Սակայն քննադատութիւնը երբեք չարտօնել ինքն իրեն, պահ միակ, ուշադրութիւն ուղղել Շանթի այն քանի մը էջերուն, ուր կը խօսուի թատերական խորհրդանշանին մասին։ Այդ էջերը, որքան ալ որ չնաշխարհիկ կերպով դպրոցական նկատուին, կրնան լոյս սփռել Շաքայումը, Կայսրի կամ Հիմնաստուածներու «խորհրդապաշտ» որակուած տեսարաններուն վրայ։ Չեն արդեօք կազմել «հեղինակային» այն բացարձակութիւնները, որոնցմով կը հեշտանայ քննադատութիւնը, վաւերականի անմոռաց փնտռութիւն մէջ։

Թատրոնի մասին գրուած Շանթի նըշումները բնագործութեան ու դերակատարման համար ունին անհրաժեշտ ցուցմունքներ. ասոնց մեկնաբանութիւնը, նորովի ընթերցումը, կրնայ բնագործիչներէն արտադրուել անծանօթ լուծումներով։ Պայմանաւ որ մտածուին։ Պայմանաւ որ տեսարանականը դադրի գեղարուեստականին, ներշնչումին վիտալ հասկանալի գործունէութիւն մը նկատուելէ։ Անկասկած Շանթի թատերական վերլուծումները չեն փայլիւր հանձարեղ կայծկումներով որոնք հաստ նըստած մտածելակերպերը յեղակարծօքն կը խախտեն, չեն ալ սակայն այն չափուած, ձեւուած, «գիտականապէս» կազմարուած մտածումներու սարուածքը, ուրկէ կերբը, դիրքորոշումը, անձնականը բացակայ ըլլան։ Կը բաւէ թերթ-թոնցներէ տողը, յայտարարելու համար անսովորը։ Այն տան միայն, Շանթի թատերական երկերուն բնագիւն ընթերցումները կրնան նորոգուիլ. աւելին՝ տեսարանականի քննարկումով եւ խնդրականացումով է որ վերջապէս կարելի է տեսնել Շանթի թատրոնը։

Մեր աշխատանքը այստեղ կը սեւեռէ Շանթի թատերական տեսութիւնը եւ ասոր միայն մէկ մասը։ Հարկադրաբար մէկընի կը ձգէ այդ տեսութեան լծորդումը թատերախաղերուն։ Ասիկա ինքնին բոլորովին այլ ձեւանակ է։ Առաջուց պէտք է դիտել տալ, որ թատերախաղ տեսութիւնը զոյգին յարաբերութիւնները այնքան ալ պարզ չեն ու չեն կրնար ըլլալ. ոչ թատերական տեսութիւնը թատերախաղին ճշմարտութիւնը կը կազմէ, ոչ ալ թատերախաղը անմասն է տեսութեանէն։ Ուստի՝ թատերական տեսութեան մէջ փնտռել թատերախաղերուն բանալիները կը նշանակէ անգամ մը եւս խուսափել մտածման անձնական փորձէն, որ նուազագոյն հիմ մը կու տայ գեղարուեստական որեւէ արարքի։

ԳՐԱԲԱՆՈՒԹԻՒՆ

Շանթի գրականութեան ու ընդհանրապէս բանաւոր խօսքին կը յատկացնէ երբեք ուսումնասիրութիւններ. — «Սեռն ու նիւթը բանահիւսութեան», գրուած Աղեքսանդրի, 1926-ին. — «Բանահիւսական ճարտարապետութիւնը», գրուած նոյնպէս Աղեքսանդրի, 1927 — 28-ին։ Այս երկուքը գեղեցուած են Շանթի ամբողջական երկերու հիմնական հատորին մէջ (Պէյրուս, 1948), որուն կ'երթան մեր յղումները։ — «Հայ բանահիւսութիւնը» ընդար-

ձակ աշխատութիւնը՝ գրուած է Պէյրուս 1943 — 46 թուականներուն եւ ամփոփուած երկերու իններորդ հատորին մէջ, տպուած 1946-ին։

Առաջին երկու երկերը հրատարակուած են առաջին անգամ «Հայրենիք» ամսագրին մէջ եւ կը կոչուին «գրաբանական ուսումնասիրութիւններ»։ Գրուած են շրջանի մը մէջ, որ կրնանք ըսել «անցման շրջան», ձեւարանի հիմնումի նախօրեակին, երբ Շանթ — թատերագիրն ու վիպասանը, ըսենք արուեստագէտը, արդէն իրագործած է իր արտադրութեան մեծագոյն մասը։ Մոռնալու է, որ 1926-ին Շանթ իր ետին ունի Եսի մարդը (1901), Ուրիշի համար (1902), Զամբուլ վրայ (1904), Հիմնաստուածներ (1909), Կայսր (1914), Շաքայումը (1918), Ինկած բերդի իշխանուիմ (1921)։ Վերջին թատերակը՝ Օշին Պայլը կը գրուի 1929-ին, Փարիզ, Համազգայինի հիմնումէն անմիջապէս վերջ։ Վերջին վեպը՝ Հոգիները ծարաւին կը յայտնուի

Գրքի՝
Գ. ՊԵՆՏԵԱՆ

1943-ին։ Անկասկած ո'չ Օշին Պայլը ոչ ալ Հոգիները ծարաւին անշան արտադրութիւններ են, այսուհանդերձ հիմնական նորոգում մը չեն կազմեր։ Օշին Պայլը կը շարունակէ ինկած բերդի իշխանուիմ։ Այլ խօսքով՝ «գրաբանական երկերը» կու գան շրջան մը աւարտել, տեսականօրէն հիմնաւորել, համակարգել ու ձեւաւորել վէպի, թատրոնի, բանաստեղծութեան ըմբռնումները, որոնք կազմաւորուած են գրական փորձառութեամբ եւ ընթերցումներով։

Կ'արժէ դիտել տալ, որ Շանթ հիմնական եւ ուրոյն նորոգումի մը կ'ենթարկէ գրականութեան ու բանաւոր խօսքի մասին արտադրուած յղացքները. թատերակ, գրաբանութիւն, բանահիւսութիւն, յիշելու համար անոնցմէ մի քանին։ Որքան ալ որ երկրային թուին յընարացային նորոգումը եւ անոր կիրարկումը մը կը յուշեն, որ դժ յանդիման կը գրանուի մտածուած, խորացուած իսկական համակարգի մը, որուն ճշմարտացիութիւնը չէ, որ ինքզնիք առարկայ պիտի դառնայ հոս, որքան անոր բանելու կերպը։

ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ԿԱՌՈՒՅՈՒՄ

Շանթ «Բանահիւսական ճարտարապետութիւն» երկին գրեթէ մէկ չորրորդը կը յատկացնէ «թատերական կառուցման»։ Այստեղ է, որ խնդրոյ առարկայ կը դառնայ, չափազանց յստակ կերպով, Շանթի ձեռնարկին իմաստը. որոշադրումը թատրոնի «էութեան»։ Պէտք է նշմարել, որ հարցին այս ձեւաւորումը ինքնին մեծապէս նշանակալից է. կառուցման կառուածին մէջ է որ կը գրուի «էութեան» խնդրը։ Ասիկա ունի իր նախապայման թէեւ հեռաձգուած պատասխանը, այն՝ որ թատրոնի «էութիւնը» լծորդուած է կառուցման սկզբունքին, որուն հարկ է գտնել յետին գլուխակարէ։

Բայց ամէնէն առաջ՝ թատրոնի էութեան հարցը, այնպէս ինչպէս ան բանաւոր է Շանթի գրութեան մէջ. «Բեմական երկի էութեանը մէջն է անընդհատ շարժումին պահանջը եւ ներքին ու արտաքին պայքարին անհրաժեշտութիւնը...» (2)։ Նկատելի է էութեան կապակցումը, պիտի ըսէի, պահանջին եւ անհրաժեշտութեան։ Գրութիւնը անդադար կ'անկարկէ այս «էութեան» առանց վճռական սահմանումի։ Ասիկա այն-

քան ալ դիւրին պիտի չըլլար անկասկած։ Այսպէս Շանթ կը գիմէ շրջաբանային բացատրութիւններու. «Բայց հոս ալ պէտք է չեշտուի, որ շատ կան վիպական ստեղծագործութիւններ, որոնք ձեւով վէպ են, բայց իրենց էութեամբ վիպական չեն...», եւ կամ. «Այսպէս ալ բեմական երկերուն մէջ շատ շատերը վիպական չունչ ունին... այսինքն մարմնով ու ձեւով թատերախաղ են, բայց հոգին ու ներքին էութիւնը նման վէպին. վէպի հոգեբանութիւն ունին» (3)։ Ստույգ, ներքին հակադրութիւն մը կը վարէ Շանթի մտածումը. ձեւը եւ էութիւնը, ձեւ-մարմինն ու հոգի-էութիւնը, արտաքինն ու ներքինը։ Երկեր կան, որոնք ձեւով թատերական են, բայց էութեամբ թատերական չեն։ Աւանդական երկուութիւններ են ասոնք, որոնց ընդմէջէն մտածումը կը փորձէ յանդիմանուելու թատերական։ Յստակ է Շանթի հարցը. որոշադրել այս ձեւ-մարմին-արտաքինին հակադրուող հոգի-էութիւնը թատերական երկին։ Թէ թատերական երկին էութիւնը անոր հոգին է, ահաւաստիկ չափազանց մեկին նոյնացումը հոգիին ու էութեան։ Էութեան որոշադրումը որպէս հոգի։ Նշմարելի է անմիջապէս, որ այս հոգի-էութիւնը բովանդակութեան, նիւթի կամ խորքի խնդրը մը չէ, նոյնիսկ եթէ յովանդակութիւն, նիւթ, խորք, հոգի աւանդապէս մեղաւորից յղացքներ են, իրարու օժանդակ դադարներ։ Աւելի անդին պիտի խօսուի այս մասին, ըսենք սակայն, որ Շանթ հոգին կը սահմանէ իրբեւ «կենդանական էակի մը գործունէութիւնը» ջիւղերու եւ մըրկաններու շնորհիւ։ Գործունէութիւնը շարժելու եւ շարժուելու արարքն է։ Հոգիի այս սահմանումը կրնանք փոխադրել թատերական երկի ներքին «էութեան», առանց մեծ դժուարութեան, յաւելեալ նկատառումով մըն ալ. Շանթի համար գեղարուեստական երկ մը կենդանի ամբողջութիւն մըն է։ Կենդանի՝ ուրեմն՝ գործող ու բանող։ Կը հետեւի այն, որ թատրոնի «էութիւնը» ուրիշ բան չէ, եթէ ոչ թատերականին գործունէութիւնը, Շանթ կը գրէր՝ հոգեբանութիւնը, զոր հարկ է կարգալ տառացի. հոգե-բանութիւնը, անոր հոգիին բանելու կերպը։ Հարցումները կը պարզեն հարցը. ինչպէս է որ թատերական երկը կ'ըլլայ՝ թատերական, ինչպէս կ'ընդլայնի, ինչպէս կը բանի, կը կառուցուի։ Հետեւաբար թատրոնի «էութեան» հարցը չի վերաբերի երբեք վերացական դադարի մը, որ հասարակաց ու հասարակ եզրն ըլլար բոլոր թատերական երկերուն։ Ոչ թէ՛ ինչ է թատրոնը, այլ՝ ինչպէ՞ս թատրոնը կայ։

ԲԵՄԸ ԱՄԷՆԷՆ ԱՌԱՋ

Իր գրաբանական ուսումնասիրութեան մէկ վճռական հանգրուանին երբ Շանթ կը փորձէ վերաբերել վիպականն ու թատերականը — այսինքն՝ վէպը վէպ դարձնողը եւ թատերական երկը՝ թատերական — Շանթ կը գրէ նախադասութիւն մը, որ հետեւեալն է. «Թատերակ մը ինչքան որ շատ նիւթ տայ բեմը յարդարողին, կահաւորողին, լուսարարին եւ լայն հնարաւորութիւններ անոնց երեւակայութեան, այնքան կը շահի բեմականօրէն։ Թատերակ մը ինչքան որ շատ բան կարողանայ արտայայտել իր հերոսներուն հոգիին անմիջապէս դերասաններու շարժումներովը, դիմախաղով եւ բեմին վրայ կատարուող տեսանելի գործողութիւններով, այնքան կը դառնայ բեմական։ Թատերակ մը ինչքան զեղչէ իր մէջէն ամէն պատմական, նըկարագրական ու դատողական մասերը, այլեւ բանահիւսական նորութիւնները, զարդերն ու զարդարանքները, այնքան կը թեթեւայ եւ կը դառնայ բեմին յատուկ։ Թատերակ մը ինչքան կը կարողա-

●»

նայ պարզացնել իր նիւթը, իր ներկայացուցած հոգեկան բարդութիւնները եւ անոնց բարդ պատճառականութիւնը, ինչքան որ կարողանայ կեդրոնացնել բոլոր գործողութիւնը մէկ-երկու զրգիչ զսպանակներու ցուցադրութեանը վրայ, այնքան կը դառնայ բեմականօրէն յստակ, ցայտուն ու տպաւորիչ» (4)։ Այս պարբերութիւնը կը կազմէ իսկական ամփոփում մը Շանթի քանի մը հիմնական սկզբունքներէն։ Նպատակն այդ ամփոփումը տալ չէր, որքան թերեւս ընդգրծել անդադար կրկնուող քանի մը բառեր, բեմ, բեմական, բեմականօրէն, բեմին յատուկ, որոնք կը բացայայտեն դրութեան իսկական ուղղութիւնը. որոշադրել թատրոնին թատերականութիւնը։ Սակայն այս եւ նման տողերու առջեւ՝ Շանթի մեկնարանը կրնայ բաւական թերւոր կարծիք կազմել թատերադրի ըմբռնումի մասին։ Գր. Շահինեան իր Զիւնեթը ի վեր մենագրութեան մէջ կը գրէ անվարան. «Հիւլէական դարու ճաշկը հետաքրքրող քիչ բան կարելի է գտնել արուեստի այս մօտեցումին մէջ, որ ժամանակին, միջազգային բեմի լուսադոյն վարպետներուն էր եղած» (5)։ Անկարելի է դիտաւ թէ Շահինեան որո՞ւն կը յղէ իր անկարկութիւնը, բայց կը թելադրէ այն, որ Շանթի թատերական ըմբռնումը, անկախ իր իրադրծումներէն, կը թափառի մակերեսայինի սահմաններուն, կարծէք կայսրի գրողին համար թատրոնը եղած ըլլար լոյսի խաղերու, կահաւորումի, զոհոտներու ցուցադրութեան, այլ խօսքով՝ բոլորովին արտաքին ու երկրորդական նկատուած բաներու ամփոփում մը։ Նման թիւր մեկնարանութիւն է որ կարելի կը դարձնէ շանթեան որոշ թատերակներու ներկայացումները, որոնք առիթները կ'ըլլան թատերական միջոցը լեցնող բաներու շահատակումին։ Արդեօք Շանթի թատերական ըմբռնումը ասոր է որ կը յանդի թէ պարզապէս ասկէ կը մեկնի։ Ստույգը այն է սակայն, որ երբեք Շանթ թատրոնը չի նոյնացներ «արտաքին» տարրերուն։ Լոյսին, կահաւորումին, ըզզեաստներուն։ Եթէ զանոց կը նշէ, ատրիկա կ'ընէ որովհետեւ կը սեւեռէ բեմի տարածութիւնը, տեսարանը՝ spectacle: Թատրոնի մարդ՝ Շանթ ոեւէ մէկէ աւելի գիտէ, որ թատերական տարածութիւնը լեցնող տարրերը ենթակայ են դործողութեան, որ իրենք իրենց մէջ կարեւոր չեն, այլ կ'իմաստաւորուին բեմադրիչին, շանթեան «բեմավար»ին ձեռքին տակ։ Վերը մէջըրեւած դրութեան մէջ Շանթ կը փորձէ մտածել թատերական երկին բեմականութիւնը. ի՞նչ բան թատերակ մը կը դարձնէ թատերական։ Բեմականն է, որ թատերակ մը կը բաժնէ վէպէն ու պատմողական բոլոր միջն տեսակներէն։ Ի՞նչ է այն որ մնանալատկօրէն քառերակն է, հասուսիկ Շանթի մտածումին դիտման կէտը։ Եւ հա՜ն այս կէտն է, որ Շանթի թատրոնի ըմբռնումը կը մօտեցնէ Ա. Աթոյի մը թատերական մտածողութեան, կազապարուած մօտաւորապէս երեսունական թուականներուն սկիզբը Le théâtre et son Double հատորին մէջ։ Որքան ալ որ վտանգաւոր ըլլայ բազմաութիւնը, եւ տեսականօրէն հիմնելի, անկասկած լուսարանիչ է Շանթի ձգտումէն եւ հաստատումներուն ուղղութենէն. Շանթ, Աթոյի նման, մեծ կարեւորութիւն կ'ընծայէ բեմադրութեան առհասարակ, որովհետեւ բեմականութիւնը կը մտածէ խօսքի, երկախօսութեան ու բառերու մակարդակէն անդին։ Երկուքին մօտ ալ ներկայ է թատերականին յաճախանքը, որ եթէ կը սահմանափակէ խօսքին ու բառին տեղը բեմին վրայ, անոր կը վերապահէ նոյն ատեն անփոխարինելի, որոյն պաշտօն։ Մտածելին կը մնայ միշտ ալ խօսքին թատերայնութիւնը, ըսենք լեզուական միջոցին բեմականութիւնը։

Շանթի համար թատրոնը բարդ արուեստ մըն է։ Բարդ՝ որովհետեւ բազադրեալ։ Հասկնալի է թէ ի՞նչու Շանթ զայն կը տարբարակէր երեք բաղադրիչ մասերու. բեմականութիւն (բեմադրութիւն), mise en scène, գերակատարութիւն եւ բնագիր։ Բեմավարութիւնը Շանթի համար թատերական երկին մէկ «թարգմանութիւն»ն է (6)։ Հեղինակը, զուտ հեղինակը, կ'ըսէ Շանթ, «Երբեք չկայ եւ չի կրնար ըլլալ բեմի մը վրայ» (7)։ Ուստի՝ կը խօսի բեմավարութեան ու գերաստնութեան մասին։ Մեկնակէտի այս որոշադրումը յատկանշական է իր հետեւանքներուն համար։ Ան-

միջապէս որ Շանթ թատերական ներկայացումը կ'որոշադրէ իրրեւ անբաղտելի գործակցութիւնը այս երեք բաղադրիչ մասերուն, արդէն պատասխանած է ի յառաջագունէ թատրոնի «էութեան»աւանդական հարցումին։ Ներկայացումի մը շանթեան յղացքին մէջ՝ բնագիրը, այսինքն գրական եղբւր անոր միայն մէկ աստը կը կազմէ։ Շանթ կը յայտարարէ. «Ողբին բնագիրը, այսինքն՝ թատերական երկը, մտածուած եւ ստեղծուած ըլլալով իրրեւ մէկ մասը, իրրեւ մէկ տարրը միայն բեմական ներկայացման, որուն դալու են գործակցելու գերաստնն ու բեմավարը իր բաղման կողմանի օժանդակներով, բնական կերպով իր վրայ կը կրէ այդ բաղմանկողմանի գործակցութեան կնիքը, այդ աշխատանքի բաժանման բնական հետեւանք» (8)։ Այստեղ խօսողը թատրոնի մարդն է, որ գիտէ գրականին ու թատերականին հիմնական տարբերութիւնը։ Այս տարբերութիւնը թատրոնի պատմութեան մէջ յայտնուող տեսարանական վէճերուն զլխաւորն է անկասկած։ Եւ Շանթ զայն երթալէն կը սաստկացնէ ու կը հասցնէ հակադրութեան։ Կարեւորը առ այժմ այն է, որ նկատի ունի ներկայացումը կամ թատրոնը իրրեւ ամբողջութիւն մը ոչ-գրական, արտա-գրական մատերու։ Ասկէ վերջ է որ կը սեւեռէ թատերական երկին թատերայնութիւնը։ Այսինքն՝ ի՞նչ բան բնագիրին մէջ թատերական է, բեմական է եւ ի՞նչ բան չէ։ Հարցումին Շանթ կու տայ «յուսական» պատասխան, այսինքն՝ ներկայացոյն կը յղուի «թատրոն» բառի ըստուգարանութեան. քէպարմոն – տեսնելու տեղ։

Թատերական երկին կառուցուածքը կը կրէ իր մէջ աչքին տեղը։ Շանթ կը գրէ, որ թատերական երկը կը ջնջէ ներկայացման միջոցէն այն բոլորը որոնք «կրնան ըմբռնուիլ» աչքով եւ քառիմ պէտք չունին արտայայտուելու համար կամ ներկայացուելու։ Բեմը, ներկայացման միջոցը կը բանեցնեն աչքը։ Բեմը աչքի եւ տեսանելիութեան յաղթանակն է։ Շանթ կը յայտարարէ. «Թատրոն եկողը տեսնելու կուզայ ամէնէն առաջ, ոչ թէ լսելու. լսելու համար կ'երթան լսարան կամ արտասանութեան։ Թատրոնին մէջ փրտուումն ու սիրուածը տեսնելն է, տեսարանը։ Թատերական ներկայացման միջոցին խաղին չէտը հապէս աչքին վրայ է։ Առանց խաղալու իր կենդանի պատկերացման, առանց գերաստններու կենդանի ներկայութեան, կենդանի դէմքին, կենդանի զգեստաւորման եւ կենդանի շարժումներուն՝ թատրոնը կը դադրի ներկայացում մը ըլլալէ, կը դառնայ արտասանութեան սրահ։ Իսկ առանց ձայնի ու խօսքի թատրոնը իր էութեան մէջ կը մնայ թատրոն, եթէ կայ բեմ ու դերասան որոնք կը պատկերացնեն որեւէ դէպք մը, որեւէ գործողութիւն մը» (9)։ Այս շատ բերտ կերպով տարազուած հաստատումը կը սահմանէ թատրոնին էութիւնը իրրեւ տեսանելիութիւն, իրրեւ տեսարանն ու տեսութիւն։ Իր ծայրագոյն ձեւին մէջ անիկա խօսքի ու ձայնի բացակայութիւն մըն է, պայմանաւ որ գոյութիւն ունենայ պատկերացում։ Բեմը էականօրէն տեսանելիութեան դաշտն է, ո՛չ լեզուականին՝ լսողականին։ Եւ Շանթ իր հաստատումը բացայայտելու համար իրրեւ օրինակ կ'առնէ գեղջկական ներկայացումները, ուր խօսքին դերը իջած է երբեմն նուազագոյնին եւ ուր թատերականը խօսքին մէջ չէ։ Թատրոնին «հրապուրդ» ըստ Շանթի «գիմարդութեան մէջ» է, այսինքն՝ «ամէն ինչ քու գէմդ գնելուն եւ ամէնէն առաջ քու աչքերուդ դէմք»(10)։ Թատերական հաճոյքը հետեւաբար տեսողականին մէջ է։ Թատրոնը կ'ընդլայնի գիմարդութեան մէջ։ Միջոցին մէջ։ Միջոցի կերպարանաւորում մըն է րնօրէն։

Տեսանելիութեան այդ գերակշռութիւնը որոշ չափով հակա-արիստոտելեան դունաւորում կու տայ Շանթի թատրոնի ըմբռնումին, քանի որ Արիստոտելի համար ողբերգութիւնը օրինակ կը պահպանուի առանց զերասանի եւ «բեմադրութիւնը թէեւ կը հրապուրէ հանդիսականները, արուեստէն ու բանարուեստէն ամէնէն օտար բանն է» (11)։ Մինչդեռ, Շանթի, ինչպէս Աթոյի համար, թատրոնը կը կազմակերպուի բեմավարութեան շուրջ, տեսարանին ու միջոցին։ Այլ խօսքով՝ Շանթ կը հերքէ թատրոնի այն բոլոր ըմբռնումները, որոնք թատրոնի էութիւնը կը տեսնեն երկախօսութեան մէջ։

Առանց խօսքի ու ձայնի՝ թատրոնը կը

մնայ թատրոն։ Բայց ուրիշ՞ կու դայ տեսողականին այս գերակշռութիւնը թատրոնի տեսութեան մէջ եւ կը դառնայ վճռական Շանթի մօտ։ Շանթ չի վարանիր ոգեկոչել տեսողական զգայարանքին, աչքին դասական գերակշռութիւնը լսողութեան ու ականջին վրայ։ Պրատն կը գրէ, արդէն. «տեսողութեամբ է, որ մեր երեւակայութիւնը կը տպաւորուի ամէնէն աւելի» (Փետրոս), իսկ Աստուածաշունչին մէջ՝ Յոր կը գոչէ. «Ի լուր ականջաց լսէի զգէն յառաջագոյն, բայց արդ եւ ական իմ իսկ ետեւ ըզքեզ» (Յովք, ԻԲ, 5)։ Շանթ կը հետեւի այս կրկնակ աւանդութեան եւ աչքի առանձնաշնորհաւ տեղն ու գերը հաստատելու համար կը յղուի «կեանքի» տուեալին. «Կեանքի մէջ աչքը միշտ գերազատ է ականջէն, իրրեւ աւելի յըստակ, աւելի ճիշդ եւ աւելի բաղմանկողմանի տեղեկատու, մասնաւորապէս ինչ կը վերաբերի իրերու լոյսին, գոյնին, ձեւին, գիւրքին, շարժումին, տեղափոխութեան եւ վիճակափոխութեան։ Այս պարզաներուն մէջ ականջը տկար փոխարինող մըն է։ ...Միայն հոն, ուր աչքը սրեւէ արդեւքի մը պատճառով լրիւ տեղեկացնել չի կրնար մեղի, հոն է որ կը սկսի ձայնի ու ականջի կարեւորութիւնը. իսկ այն ամէնը, որ աչքով ստանալ չենք կրնար, բնականաբար կը մնայ ականջի տիրապետութեան սահմաններուն մէջ» (12)։ Թատրոնը ուրիշ բան չընէր, եթէ ոչ ընդդէմ «կեանքին եկող այս իրողութիւնը», հիմնուի անոր վրայ։ Ուստի՝ ինչ որ կրնայ տեսանելի դառնալ կը հանուի րնագրէն. իսկ այն որ չենք կըրնար տեսնել՝ անտեսանելին, այն որ չենք կրնար տեղեկանալ կամ տեղեկացնել աչքով կամ տեսանելի միջոցներով, վըր յանձնուի խօսքին։ Ուստի՝ քնադիրը գրուքիւն է անտեսանելիին։ Եթէ կ'ընդգրծենք տեղեկանալն ու տեղեկութիւնը, աւտիկա կ'ըլլայ բացայայտելու համար Շանթի թատրոնին մասնալիստուկ ևզըր. բեմականը միջոցը դարձնել տեսողութեամբ արուող տեղեկութեան տարածութիւն։ Բեմը տեղեկութեան խտացումն է, ինչ որ կը նշանակէ ոչ միայն խօսքին սահմանափակումը, այլեւ տեսողութեան դաշտին մէջ գետեղուած բոլոր տարրերուն նշանակալից ըլլալու հանգամանքը։ Եւ ասիկա բեմական միջոցը կը վերածէ նշաններու անտեսումի։

Ներկայացումին բառական մասը՝ բրնագիրը կը վերաբերի աչքով անտեսանելիին, անձանաշնչիին, ամէնէն առաջ մարդուն «ներքինին», «դուրսէն չերեւող հոգեկան աշխարհին» (13)։ Իսկ հոգեկան աշխարհին արտայայտութիւնը արուեստի գործին ոչ միայն նպատակն է Շանթի համար, այլեւ ըլլալու կերպը։ Հոս ալ Շանթ կը ձգտի սահմանափակել խօսքին տեղը։ Նայուածք մը, դիմախաղ մը, մարմնային որեւէ շարժում գերաստնին կողմէ, որեւէ նշան, կրնայ, իրրեւ մըրկանալի շարժում, պատկերել, մատնանշել ապրում մը, ցանկութիւն մը, մըտածում մը, հոգեկան ապրում մը աւելի տպաւորիչ եւ ընդհանրական կերպով քան խօսքը։ Հետեւաբար որքան հոգեկանը արտայայտուի մարմնականով՝ տեսանելիով, այնքան կը նեղնան խօսքին սահմանները։ Պէտք է ըսել, որ Շանթի այս աստիճանութիւնը իր դրական կողմն ալ ունի։ Որքան Շանթ կը սահմանափակէ խօսքին տեղը, որքան կը թուի քիչ տեղ տալ անոր, այնքան, նոյն ատեն, կ'որոշադրէ անոր իսկական տեղը, կ'ընդգրծէ անոր մասնալիստուկ եւ անփոխարինելի գերը։ Բեմական միջոցին մէջ, ուր տեսանելին է տիրողը, փաստորէն խօսքը կը դառնայ լրացուցիչ տեսանելիին, անկասկած. բայց այնպէս որ խօսքը կը կատարէ, կ'աւարտէ բեմականը, որովհետեւ խօսքը Շանթի համար շարժումի գերագոյն մէկ կերպն է։ Տեսնենք ասիկա մօտէն։

ՇԱՐԺՈՒՄԸ
ՀԱՂՈՐԴԱՅՈՒԹԵԱՆ ՄԻՋՈՑ

Շարժումը թատերական փրկի էութեան պահանջն է, կը գրէր Շանթ։ Թատրոնը կայ իրրեւ շարժում։ Դրոյթը հաստատուելու համար՝ Շանթ կը մեկնի թատերական միջոցէն, քանի որ հանդիսատեսը կ'ենթադրէ այդ միջոցը. «հանդիսատես բաղմութեան բեմի վրայ փնտռած, ուզած ու սիրած բանը շարժումն է. բեմը ստեղծուած է շարժում պատկերելու համար, բեմը ստեղծուած է գործողութիւն մը ցուցադրելու համար։ Ամէն չեզում այս օ-

րէնքէն հակաբեմական է եւ կը վնասէ կենդանի հետաքրքրութեան» (14)։ Ինչո՞ւ համար Շանթ շարժումը կը նկատէ օրէնքը բեմին եւ անոր բացակայութիւնը կամ գործողութեան դանդաղումը կը նկատէ հակաբեմական։ Ի՞նչ բան անհրաժեշտօրէն իրարու կը կապէ բեմն ու շարժումը։ Կրնայ ըլլալ, որ Շանթ ներկայութեան կը հակադրուի հոս «պատմող» թատերական երկերուն, ուր երբեմն դէպքերը ոչ թէ կը ցուցադրուին, այլ կը պատմուին այս կամ այն անձնաւորութեան բերնէն։ Վիճակութիւն անդին սակայն Շանթի պնդումը ունի իր տրամաբանութիւնը։ Անկասկած շարժումը կը պատկանի տեսանելի կալուածին, եւ ինչպէս տեսանք տեղափոխութիւնն ու վիճակափոխութիւնը իրերուն կը մատուցուին տեսողական զգայարանքին զլլախաւորապէս։ Կայ աւելին։ Շանթ կը գրէ. «Բեմին վրայ, ինչպէս կեանքին մէջ, երեւոյթներու կրած փոփոխութիւնները, իրերու տեղափոխութիւնները եւ անհրաժեշտ կատարած բաներն են, որ ամէնէն աւելի կը գրաւեն մեր ուշադրութիւնը, անպայման կերպով կը հետաքրքրեն մեր հոգին ու ամէնէն աւելի խոր տպաւորութիւն կ'ընեն մեր մտածումին ու մեր երեւակայութեան վրայ»։ Եւ Շանթ չի վառանիր յղուել կենդանական աշխարհին. «Հարկը հարցալուրդ գրերը կենդանի տարածի հոգին շարժող գրերը կենդանի տարածի հոգին մէջ է տեսնել իր գէմ ուղղուած սպասնալիքը եւ իր աչքերն ալ շարժում են փնտռել շարունակ, շարժող բաներ՝ իր սնունդին համար» (15)։ Շարժումը կը հետաքրքրէ կենդանի տարածը առ հասարակ, որովհետեւ ատրիկա իր ըլլալու կերպն է։ Առանց հետանալու գրութեան տրամաբանութենէն կարելի է ըսել, որ շարժումը հոգին է։ Եւ Շանթ կու տայ հոգիի մեքենայապաշտ սահմանում մը. «Եւ արդէն հոգի ըստաճը ամէն շարժումէ գրողուող եւ ամէն շարժումի պատասխանող մեքենայ մըն է։ Շարժումը միշտ մեր հոգիին արթնութիւն կու տայ, զբաղում ու ժրտելիւն. մեր գէմի անշարժութենէն, ինչպէս եւ մեր մէջի անշարժութենէն քուն կը ծնի, թմբի կամ ձանձրոյթ» (16)։ Հոգիի սահմանումը կը գտնենք տարբեր ձեւի մը տակ «Սեռն ու նիւթը բանահիւսութեան» երկին սկիզբը, առաջին հաստատումով. «Հոգի կ'անուանենք կենդանական էակի մը ջիւերուն ու մկաններուն գործունէութիւնը» (17)։ Հոգին մեքենայ մըն է, որուն բանելու կերպն է շարժումը։ Ներկայութեան գրութիւնը կը հիմնուի հակողրութեան մը, կեանք – մահ հակողրութեան։ Աւելի շահեկան են Շանթի օրինակները. բոլորն ալ ցոյց կու տան, որ շարժումը նշաններ որաւուր եւ նշաններ արձակելու, տեղեկութիւն անելու եւ տալու կերպն է. այսինքն՝ շարժումը հակողրակցութեան միջոցն է գութին հետ։ Կը հակացուի այլեւս թէ ինչո՞ւ շարժումը կը սահմանէ իրրեւ «միջոց ուրիշ» ներքին աշխարհը հասկնալու» եւ նոյն ատեն «միջոց իր ներքին աշխարհը արտայայտելու» (նոյն)։ Շարժումը փոխանակութեան միջոցն է, «միջոց» բառին երկու իմաստներով. չկայ փոխանակութիւն առանց շարժումի։ Ուստի՝ շարժումը տարիչն է նշանակութեան, այսինքն՝ լեզու։

Իսկ շարժումը՝

Մեկնելով հոգիի ու մարմնի աւանդական երկուութենէն՝ Շանթ կ'ընդունի երկու տեսակի շարժում. արտաքին շարժում՝ այսինքն մէկ տեղէն միւսը անցում, տեղափոխութիւն միջոցին մէջ, ինչ որ շարժումի ըմբռնումին ամէնէն սովորականն է։ Այս շարժումի տեսակին մաս կը կազմեն նաեւ ժպիտ մը, ժեպք մը, գիմախաղ մը։ Առոնք կարելի է տեսնել Շանթի իսկ կողմէ որոշադրուած «մկանային լեզուի» կալուածին մէջ. «հոգեկայ դեռ ներքին շարժումը կամ «հոգեկան շարժումը», որ հոգեկան վիճակներու փոփոխութիւնն է, «վիճակափոխութիւն»։ զգացումներու, կիրքերու, յուսկան պայքարներու վերիվայրումները, ընդհարումներ։ Այս երկու շարժումները լրացուցիչ են իրարու, բեմին վրայ կամ կեանքի մէջ։ Շանթ գիտել կու տայ, որ ինչ ալ ըլլայ կրթութեան դերը մարմինը սանձելու համար, իրողութիւն է, որ ներքին շարժումներուն կ'ընկերակցին արտաքինները։ Թատրոնի մէջ՝ արտաքին շարժումը յայտնաբար է ներքինին, աւտր թարգմանն է. «արտաքին շարժումն ու ներքին տեղափոխութիւնը, արտաքին ներթական գիմափոխութիւնը, արտաքին ներթական գործերն ու արարողութիւնները միայն այն չափով արժէք ունին, ինչ չափով որ

ներքին շարժումներու թարգմանն են ու արտայայտիչը» (18)։ Փաստօրէն միանալին շարժումը կը մնայ միանային, չըլլալ լեզու, արտայայտութիւն, երբ զուրկ կ'ընեն շարժումէն։ Իսկ ներքինը կ'անցնէ անվերջապէս արտաքինէն, միանալին, այսինքն՝ կը մարմնաւորուի։ Թատրոնը կոչ կ'ընէ այդ մարմնաւորումին, եւ թեւեւ այդ մարմնաւորումն իսկ է շարժումը։

Ինչո՞ւ այս կոչը մարմնաւորումին. «միանային լեզուն, շարժումներով արտայայտուող հոգեկան ապրումները, շատ աւելի հասկնալի են, շատ աւելի ընդհանուր, շատ աւելի անմիջական ու պարզ» (19)։ Յատկանշական է գիտողութիւնը։ Միանային լեզուն աւելի ընդհանրական է, աւելի տարածուն, աւելի պարզ ու անմիջական քան բանասիրը, քան խօսուողը։ Թատրոնը կը գլխի միանային լեզուն, ասոր պարզացման ու ընդհանրացման, պահպանելու համար բեմ-հասարակութիւն հազարապատկէն։ Իրրեւ թատրոնի մարդ, Շանթ կ'աւելցնէ, որ որքան բարձրագոյն ու բարձրակարգ հասարակութեան մը առջեւ ներկայացում կ'ըլլայ այնքան միանային լեզուն կը դառնայ գերակշիռ։ Ինչ որ կը նշանակէ, որ ան աւելի աղբու միջոց է թատերակազմ հասցնելու հանդիսատեսին։ Միանային լեզուի այս եզրը զայն կը դարձնէ աւելի լեզու քան լեզուն։ Միանային լեզուի զբաղումը կը համապատասխանէ հոգեկան աւելի նուրբ պահանջներ ունեցող համայնությանը միատարր հասարակութեան։ Եւ որքան այդ լեզուն նահանգէ, այնքան հոգեկան բարդ միջակներու արտայայտման համար բեմական երկը կը գլխի գրական միջոցներու։ Բեմականը ակի կու տայ գրականին։

Բեմական լեզուն շարժումն է. բեմական երկը կը խօսի շարժումով։ Ասիկա Շանթի համար անչընանցելի իրողութիւն մըն է, այնքան որ կայուն միջակները, անշարժ կացութիւնները կը դառնան հակաբեմական։ «Հոգեկան աւելի կայուն միջակները, չփոփոխուող ու չփոփոխող մարդկային ապրումները, հոգեկան շարժում չունեցող խօսակցութիւններն ու գրութիւնները բեմի համար չեն։ Ինչքան ալ իրենց մէջը կեանքի ճշմարտութիւն ունենան ու մարդկային խորութիւն պարունակեն՝ իրենց տեղը չեն։ Գոնէ իրրեւ հակադրութիւն պէտք է ծառայէն ու մասնակցին ընդհանուր շարժումի պատկերացմանը, ինչպէս անշարժ ժառի կտոր մը իր շուրջը զալարուող ու փրփրող այլքներուն մէջտեղը ցըցած...» (20)։ Գրութեան ընթացքը յատկանշական է. առաջին հերթում մը, յետոյ հերթումին ներառումը. անշարժ բեմական չէ, այլ կրնայ միայն համադրութեամբ շարժումին նպաստել, ինչ որ զայն կը դարձնէ բեմական։ Անկասկած ծայրագոյն պարագան է որ Շանթ նկատուածի։ Առ հասարակ ինչ որ կը դանդաղեցնէ շարժումը կամ գործողութիւնը կը դառնայ բեմական միայն երբ կը ստատարէ շարժումին։ Շարժումին այս չեղումը ակապակած բեմական միջոցէ գուրս կը ընէ նկարագրութիւնը, պատմութիւնը, բացատրութիւնները, որոնք մեր ժԺ. դարու թատերագիրներուն (Պէշիկիշաւան, Դուրեան) գլխաւոր թերին են։ Ասիկա կայ գեւ։ Շանթ կը գրէ. «... չեն իրացուիր, լաւ չեն քննադատուիր այն կընտրութիւնը, ուր բոլոր նմացած է միայնակ, դարձած է միակ արտայայտիչ միջոց հոգիին ու մտածումին» (21)։ Շանթ շատ լաւ գիտէ, որ բեմը աւելի է քան բարդ, քան սոսկական երկաթուղիները, քան խօսքը։ Այդ աւելին կը գտնուի շարժումին ուժականութեան մէջը։ Եւ շարժումին ուժականութեան կը գտնուի միջոցի, տարածութեան, խորութեան օգտագործումին մէջ իրրեւ նշաններու, տեղեկութեան տարիչի, մարմնաւորումի եղանակ։

Շարժումի ընդգծումով Շանթ չի ձգար թաթրոնը նոյնացնելու միմոսումին, ֆարսերուն։ Իրեն համար «գեղարուեստական արժէք ու մեծութիւն ունեցող հոգեկան ներքին շարժումներուն բեմադրումն է» (22)։ Ընդգծելի է այս բեմադրումը, որ կը յուշէ մարմնաւորում, տարածութեան վերածում։ Քիչ անգամ Շանթ կը խօսի «բեմի ամէն բան մարմնաւորուելու ձգտում»ին մասին (23), սակայն ստույգ է, որ մարմնաւորումով նկատուածի ոչ միայն դերասաններու ներկայութիւնը, այլեւ միջոցի գործածութիւնը իրրեւ նշանակութեան յայտնութեան ու աւերման վայր։ Մարմնաւորումը կը մեկնէ «ամէն մտածում» (նոյն)։ Մտածումը, ապրումը, ներքինը բեմին վրայ կը դառնան տարածական։ Թաւառ-

ման տարածականութիւնը կը կազմէ Շանթի գրութեան յանգման կիզակէտը կարելի է ըսել։ Շարժումը մտածման թարգմանութիւնն է որպէս միջոց։

Ինչ որ արտաքին շարժումով կը մնայ անտեսանելի, կը մանչ լեզուի ու խօսքի կալուածին մէջ։ Բայց ի՞նչ է խօսքը։

«Սեռն ու նիւթը բանահիւսութեան» երկին մէջ՝ Շանթ միանային լեզուի քննադատութեան երկին մէջ։ Շանթի միանային լեզուի քննադատութեան հարցը իրենց հարցը կ'աւելցնէ, որ մանչ շարժումի արտաբանութեան մէջ։ Անտեղի է այստեղ երկարօրէն հետեւիլ Շանթի բնաստական ընդլայնումներուն, որոնց շնորհիւ կ'ապացուցուի, որ ծայր արդիւնք է միանային շարժումներուն եւ անոնց աշխատանքին (24), որ ան է «գործիք մը կենդանական ներքին աշխարհի ներգործական արտայայտութեան» (25) եւ թէ կը դառնայ ի վերջոյ հոգեկան միջակներու առաջնակարգ ու հիմնական արտայայտիչը։ Զայնը կը վերածուի կոչի, բացադանութեան ու բառի, լեզուի ծայրախումբերու իմաստին ու պարունակութեան սահմանադրումին, յոսակացման ու կեդրոնացման շնորհիւ։ «Հոգեկան կեանքի բառերով արտայայտութիւնը կ'անուանենք լեզու, մեր այն գործիքն անուանով, որ ամէնէն աւելի ցայտուն եւ կարեւոր դերը ունի բառերու նուրբ ու յոսակ արտասանութեան մէջ» (26)։ Իր յանգման կէտին մէջ, լեզուին՝ ծայրը կը կրէ շարժումը։ Բառին տակ ու մէջ ներկայ է միաններու աշխատանքը։ Բնաստական այս իրողութեան Շանթ կրնայ հանել անխտաւորելի եզրակացութիւնը. խօսքը կը պատկանի շարժումի կալուածին։ Անշուշտ շարժումը անտեսելով իրրեւ մեկնակէտ են զայն սահմանելով որպէս հազարապատկէն եւ արտայայտութեան եղանակ՝ Շանթ հազիւ թէ վրիպի նպատակէն։ Սօսքը շարժումի մէկ ծայրագոյն կերպն է։ Ուրով քննարկը, որ փաստօրէն միայն մէկ մասն է թատերական ներկայացման, կը մտնէ իր կարգին շարժումի տրամաբանութեան մէջ։ Հարցը սակայն այն է, որ խօսքը կը կրէ իր մէջ շարժումը կասեցնելու, դանդաղեցնելու վտանգը. այլ խօսքով՝ խօսքը տեղ մը կը հանդիպի անշարժութեան։ Կը մնայ միայն մէկ կարելիութիւն. խօսքը պահել շարժումի իշխանութեան տակ, իրրեւ գործողութեան մը ենթարկուող տարր։ Սօսքը՝ արտայայտիչ շարժումի կամ լրացուցիչ։ Սօսքը՝ շարժում ինքնին։ Այս երկրորդ կարելիութիւնը խնդրոյ առարկայ չի դառնար որոշապէս Շանթի գրութեան մէջ։ Սօսքին թատերանութիւնը, զայն իրրեւ արարք ու գործողութիւն կիրարկելու կարելիութիւնը պիտի չհերքուի Շանթին, քանի որ այնտեղ բարդ, բառեր, լեզուն կը մարմնաւորեն շարժումն իսկ, չեն արտայայտեր հոգեկան միջակ մը միայն, այլ են զայն։

Հասկնալի է, որ Շանթի գրութիւնը տարուած է յոսակօրէն ղեկավարուած հակադրութեամբ մը ընդմէջ բեմականին ու ինչ որ Շանթ կը կոչէ գրականին։ Այս հակադրութիւնը ճիշդին եւ բնական համարուածութիւն մըն» է։ Դարերէ ի վեր թատրոնի պատմութիւնը կ'ապրի այս վեճին այլապէս լուծումներով։ Բեմը տեսանելին ու շարժումին առնչելով Շանթի գրքը կ'որոշեցնէ եւ գրական մասնակիւրէն կ'արտաբանէ բեմէն։ Արդարեւ՝ որքան թատերակ մը թատերական դառնայ այնքան կը դադրի գրական արժանիքներ ունենալ։ Գրուած է. «Բեմին վրայ, կը պահանջուի գրականութեան, որ սեղմուի, կծկուի, քննադատուի ու կտորուորուի առաջին մէջը, մերձանայ իր բնական հաստատութեան ու զարգացման, թողնէ իր բեմական լայն ձգտումը ներկայացնելու ներքին զգացական նրբութիւններուն ու բարդ թեւերուն բոլոր խնդրումներն ու անոնց վերլուծումը» (27)։ Յատկանշական է, որ Շանթ երկու ընդարձակ պարբերութիւններ կը յատկացնէ կեդրոնացումին ու պարզացումին, արուեստի գիւնանդին առնուած այդ գէնքերուն, բեմական երկը որոշադրելու համար։ Արդարեւ՝ շարժումին հետ կեդրոնացումն ու պարզացումը կը կազմեն թատերական երկին ստորութիւններուն։ Սակայն կեդրոնացում ու պարզացում չեն կրնար գրաւել շարժումին օրինամիջակը։ Երբեքն ալ «գեղարուեստական պահանջներ» են անկասկած, սա հիմնական տարբերութեամբ որ շարժումը թատերական լեզուն իսկ է, միջոցն, պարզացումն ու կեդրոնացումը այդ լեզուն նպաստող միջոցներ են։ Անոնց մէջ կարելի է տեսնել աւելի մանրամասն հիմնական սկզբունք մը։ Գրական երկը, բայց Շանթի, կրնայ դանդաղել, ծաւալել, նկարագրել ու

պատմել, բացատրել ու դատել նոյնիսկ։ Կէպը կրնայ ընել այդ բոլորը։ Բայց ինչ որ արտոնուած է մէկին, չէ արտոնուած թատերական երկին։ Եզրակացութիւն. «Երկի մը բեմական ու գրական արժանիքներուն մէջ կայ միշտ ներքին եւ բեմական հակամարտութիւն մը» (28)։ Ասիկա չի նշանակեր անշուշտ, որ բեմական երկերը պարտին ըլլալ գրական արժանիքներէ բոլորովին զուրկ արտադրութիւններ, թէեւ բեմադրներն ու դերասաններ հակին մտածելու որ կարող են փրկել սա կամ նա ոչնչարանութիւնը։ Շանթ կը խօսի բեմական երկերէ, որոնք այնքան կը դառնան գրական, որ աւելի կը կարգացուին քան կրնան բեմադրուի։ Երկեր կան, կ'աւելցնէ, որոնց մէջ «ուժեղ բեմականութիւն կայ» (29)։ Այդ տեսակի երկերը կը նկատէ «զուտ գրական թատերական երկեր» որոնք «բեմական միայն ձեւը փոխ առած են եւ անտեսած են կենդանի բեմը» (30)։ Բեմի համար չգրուած այս երկերը, որոնք սակայն ունին ուժեղ բեմականութիւն կը կազմեն անկասկած յարակարծալի երկեր։ Շանթ չընդլայնի իր մտածումը. յոսակ է անշուշտ, որ այդ երկերուն մէջ բեմականութիւնը կ'իրագործուի լեզուական միջոցով, այսինքն՝ հոն լեզուն ու խօսքը կը դառնան ոչ թէ շարժումի արտայայտութեան գործիք, այլ շարժումն իսկ։ Բեմականին ու գրականին հակադրութիւնը ամբողջական ու անլուծելի համադրութիւն մըն է Շանթի համար։ Նոյնիսկ երբ թատրոնին էութիւնը որոշադրէ բեմականին մէջ, թատերագիրը չանտեսէ գրականը։ Եւ հաշտարար չեղում մը կը գրէ. «Ճշմարտութիւնն այն է, որ իսկական արժէք ունեցող թատերական ըստեղծագործութիւն մը՝ ոչ գրական կողմը կրնայ բոլորովին արհամարհել, ոչ բեմական. այս կամ այն աստիճանի երկուքն ալ պէտք է աչքի առաջ ունենայ եւ կ'ունենայ» (31)։

ԹԱՏՐՈՆԸ ԿՍՄՔԻ ԱՐՏԱՅԱՅՏՈՒԹԻՒՆ

Թատրոնի մէջ ամէն ինչ կը մարմնաւորուի եւ մարմնաւորումը շարժումն է։ Բայց ուրիշ՝ կը ծնի թատրոնը։ Այլ խօսքով՝ ի՞նչ բան կ'արտայայտուի թատերական երկով։ Շարժումը։ Բեմական երկը կ'ըլլայ շարժումով, բայց ի՞նչ կայ շարժումին մէջ, ի՞նչ բան կը շարժէ շարժումը։ Ի վերջոյ ի՞նչ է թատերական երկին հիմը։ Այս հարցումներուն Շանթ չի պատասխաներ թատրոնին նուիրուած գրութիւն մէջ, այլ «պատմական կառուցումներ»ուն։ Անցողիկի կերպով է որ կը թեկադրուի մեղի, որ թատերական երկերը կամքի արտայայտութիւններ են. «Իսկ կամքի արտայայտութիւն եղող երկերը, այսինքն պատմութիւնները եւ թատերական գրուածքները, որոնք իրենց էութեամբ պատմութիւն մըն են նորէն, կը նմանին ու կը համապատասխանեն այն նախադասութիւններուն, որոնց ստորագիշտ անցողի սեռի բայ մըն է՝ ներգործական, անցողական, կրաւորական բայ մը, այսինքն՝ երբ շարժում մը, գործողութիւն մը կը կատարուի, որ կ'անցնի ու կ'ազդէ ուրիշներուն վրայ...» (32)։

Իսկ ի՞նչ է կամքը։ Այս յղացքը չափաքան ընդարձակ յղացք մըն է, իմաստասիրական այնպիսի գերորոշադրումն ենթակայ, որ անոր ընդլայնումը կրնայ մեղ հեռուները տանիլ։ Շանթի համար «հոգիի արտայայտութիւններուն մէջ ամէնէն ուժեղ, ամէնէն աւելի գուրսի աշխարհին մէջ փոփոխութիւններ առաջացնողը, մեղի եւ ուրիշներուն համար նոր պայմաններ ու նոր հետեւանքներ ըստեղծողը կամքն է. եւ մենք ամէնքս միշտ ու ամէն տեղ մեծ հետաքրքրութիւն ունինք կամքի ամէն արտայայտութեան հանդէպ... Կամքին գործունէութիւնն է, որ ամէնէն աւելի մեր ուշադրութիւնը գրաւելու ուժը ունի» (33)։ Փոփոխութիւններ, պայմաններ ու հետեւանքներ ստեղծողն է կամքը, այսինքն՝ շարժումին մեկնակէտը եւ շարժումը արարողը։ Կըսուէր, որ անիկա ամէնէն ուժեղ հոգեկան արտայայտութիւնն է. ի՞նչու։ Ապահովարար որովհետեւ կամքը ուրիշ բան չէ թէ ոչ ուժեղին պատմական ուժը։ Ինչ բան կ'ուզէ կամքը, եթէ ոչ փոփոխի։ Շանթ կ'ըսէ թէ կրնանք ուրիշ մը մտածումները, զգացումները, դատողութիւնները՝ յուզումներն ու ցաւերը արհամարհել կամ անտեսել, բայց չենք կրնար ուշադրութեան չառնել «ուրիշներու կամքը, անոնց կամքերէն ծնած գործերն ու արտաքին փոփոխութիւնները» (34)։ Շանթի մօտ կայ իսկական կամքի հրապոյր մը, յափշտակութիւն

մը։ Կը գրէ. «Որքան ամուր, ուռուցիկ եւ հոգի է այդ զսպանակը [կամքին], այնքան թափ, կորով ու շարժում ունի երկը եւ ան քանքան ալ մեծ գրաւչութիւն. մեծ չափերով կը քաշէ իրեն մեր հետաքրքրութիւնը, մինչեւ յափշտակութիւն, մինչեւ մեր ետ-երուն ինքնամոռացումը» (35)։ Կամքի հրապոյր մը, ըստեցաւ, կամքի քաշողականութիւն մը կը գրուի այստեղ, որ հազուադէպ է Շանթի մօտ, հազուադէպ նոյնիսկ զեղարուեստական վաղեքին մասին գրուած էջերուն մէջ։ Եսին մոռացումը կամքին առջեւ կը թուի աւանդական մասնակցութեամբ մէկ տարբերակը Շանթի գրութեան մէջ, երբ թատերակին հանդիսատեսը կը մասնակցի, կը միանայ, կը նոյննայ գործողութեան ընթացքին եւ, մարդկային հոգիի ճանաչումէն անդին, կը տարուի ինքն իրմէ գուրս։ Կամքին վերացումը։

Գրաւչութիւն, յափշտակութիւն, ինքնամոռացում՝ ահաւասիկ յղացքներ, որոնք կը տանին հանդիսատեսը թատրոն, ուր կը բանի կամքը։ Կը թուի թէ կամքը կը կազմէ թատերական երկին մէջ արտայայտուող ինչ մը։ Հոգեկան տարր մը։ Շանթ արդէն զայն կը կոչէ «հոգեկան արտայայտութիւն»։ Շանթ կը գրէր վեր, որ թատրոնն ալ «կամքի արտայայտութիւն» մըն է։ Ուղղակի եզրակացութիւնն այն պիտի ըլլար, որ թատրոնը հոգեկան արտայայտութեան մը արտայայտութիւնն է։ Կրկնակ արտայայտութիւն մը։ Անխուսափելի է չնկատել այս «արտայայտութիւն» յղացքին կարեւորութիւնը։ Անիկա տեսականօրէն ներկայ է Շանթի տեսարանական էջերուն մէջ։ Զայն կարելի է հասկնալ իրրեւ ներքին արտաքին գործունէութեան եղանակ մը, ինչ որ կը կազմէ յղացքին դասական կիրարկումը։ Սակայն երբ Շանթ կը խօսի կամքի մասին որպէս հոգիի արտայայտութիւն, այն ատեն «արտայայտութիւն» յղացքը կը ստանայ բաւական տարբեր իմաստ։ Ոչ միայն ներքինը արտաքին ընել կը ընշանակէ, այլեւ ըլլալ մը, որուն շնորհիւ հոգիին կը հաստատուի ինքնընդ իրրեւ գուրսի աշխարհը փոխելու կարողութիւն։ Հոգին երբ կ'արտայայտուի կամքով, հոգին կ'ըլլայ ու կը հաստատուի իրրեւ կամք։ Որով արտայայտութիւնը գուրսին մէջ եւ գուրսին հաստատումն է խորացնել։

Առաջին հերթին կամքը կը թուի սոսկապէս հոգեբանական ազդակ մը. Շանթ չէ՞ր ըսեր միթէ, որ կամքը հոգիի ամէնէն ուժեղ արտայայտութիւնն է։ Հոգին ամէնէն աւելի կամքի միջոցով է, որ կ'արտայայտէ ինքնընդ։ Այս ուժեղ արտայայտութիւնը անկասկած ուժի արտայայտութիւն մըն է, որով հոգին կրնայ փոխել աշխարհը։ Սակայն կամքը այստեղ հոգեբանական ազդակ մը չէ այլեւս, որքան էսթետական սկզբունք։ Քանի որ հոգիին խորքը կամք է, հոգին կամք է։ Այս էսթետական սկզբունքն է, որ կը բանի Շանթի հետեւեալ սողորուն մէջ. «Պատմութեան առանցքը կամքն է, եւ մարդկային կամքը. թէեւ անշուշտ ւերբեմն կրնայ ըլլալ նաեւ կենդանական կամք մը, նոյնիսկ կայ իրրեւ եւ երեւոյթներու կամքը, երբ կենդանացած, հոգեւորումը կը պատկերացուի առնու» (36)։ Այս կամքը, որ կը յայտնուի հոգեւորումում, ամէն տեղ, նախ՝ իրրեւ մարդկային, յետոյ կենդանական, եւ վերջապէս ւերեւոյթներուն մէջ իրրեւ առնոց կամքը, ո՞ր չափով կը համապատասխանէ կամքի հոգեբանական ըմբռնումին։ Արդարեւ՝ Շանթի գրութիւնները թեկադրէ ամէնամեծ մը։ Ամէն ինչ կը թուի կամք ունենալ։ Կամքը ամէն ինչի մէջ է, ամէն ինչի ըլլալու կերպն է։ Մէկ խօսքով՝ կամքը էութիւնն իսկ է։ Պարզ է թէ ինչո՞ւ համար կամքը հոգիին ամէնէն ուժեղ արտայայտութիւնն է. ամէն ինչ հոգեւորումն է Շանթի համար, հոգի բառի շանթեան իմաստով։ Իսկ առմէնէն հոգեկանը հոգին է։ Կամքի այս ըմբռնումը եւ էութեան որոշադրումը իրրեւ կամք խորապէս նիջչէտան գունաւորում ունին աներկայօրէն, Շանթի երեւուածապէս չեղող թուող սողորուն տակ։ Եւ կամքի ամէն ըմբռնումին կը հանդիպենք Շանթի թատերական անձնաւորութիւններուն մէջ, սկսեալ Հիմ աստուածներու վանահայրէն։

Վերագառնանք թատրոնին. թատրոնը կամքի արտայայտութիւն մըն է, կը գրէր Շանթ։ Ըսուեցաւ վերը, որ կամքը ինքն ալ հոգիի արտայայտութիւնն է։ Կրկնակ արտայայտութիւն։ Այսինքն՝ թատրոնը էապէս կամք է. անոր հիմունքին կը գտնուի կամքը իրրեւ ստեղծարար էութեան։

LISBONNE :

EXPOSITION (*)

Reuben Nakian

(1897 - 1986)

LA METAMORPHOSE EN QUESTION

«Je veux être un artiste américain». Peut-être, pour cela même, Nakian a-t-il dû attendre si longtemps pour traverser l'Atlantique. Définir son être et son devenir en fonction d'une nationalité, chercher à exemplifier ce qui a été le rêve des masses, le rêve d'une époque, conduit nécessairement un artiste à produire un art, sinon stéréotypé, du moins retenu. Aussi Nakian aurait-il pu passer sa vie entière à réaliser une œuvre répondant aux critères de ce qu'il pensait être «américain». Heureusement pour lui, pour sa sculpture, la singularité de l'Amérique réside dans le fait de n'en pas avoir, d'être d'emblée marquée par la multitude, d'exhiber un territoire immense où l'individu ne cesse de se déterritorialiser. En outre, si Reuben Nakian tente de se détacher de ses origines arméniennes dans sa création plastique, il les retrouve dans l'amitié qui le lie à Kelekian et Arshile Gorky. C'est vers la fin des années 30 qu'il rencontre son génial compatriote, rencontre suivie d'un silence plastique de quelques années qui, tel un sourd grondement démoniaque, mène à la naissance authentique de son art. Il suffit pour s'en convaincre de comparer l'exécution soignée du mièvre *Phoque* de 1930 à la force magistrale du bronze *Marcel Duchamp* (1943) produisant un effet d'«Unheimlichkeit» comparable à celui du *Balzac* de Rodin.

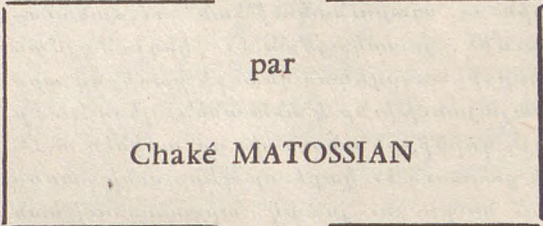
D'aucuns ont apparenté les œuvres de Nakian à celles de Brancusi, d'autres ont vu dans ses représentations de femmes le reflet de celles créées par son ami de Kooning. Mais plus qu'aucun autre

artiste, c'est Rodin que le sculpteur a choisi comme maître incontesté. Choix crucial dès lors qu'il revenait à Rodin d'inaugurer la voie de la sculpture moderne en destituant l'œuvre de sa fonction de monument, en brisant le rapport de la sculpture à son milieu, c'est-à-dire, comme l'a montré Rosalind Krauss, en autonomisant l'œuvre sculpturale : «Une très grande sculpture dépourvue de toute relation conceptuelle ostensible avec son site ne constitue pas ce que nous appelons un monument, pas plus qu'une figure commémorative dépossédée de son lieu. Cette dépossession est, comme on le sait, la caractéristique notable de l'œuvre de Rodin... Ce phénomène, sensible avec une telle acuité dans l'œuvre de Rodin, est ce que j'ai appelé ailleurs l'«effacement de la logique du monument»» (1).

LA MAÎTRISE DU DÉBORDEMENT

Ayant délaissé la teneur officielle du monument, Nakian s'est tourné vers le colossal, vers l'énergétique de la matière, tout en préservant l'ambivalence équilibrée du dionysiaque et de l'apollinien. La dimension baroque de son œuvre ne donne pas lieu à ce qu'un Wölfflin appelait l'«action pathologique» (2) propre à la nature colossale de l'art baroque. Un apparent contraste surgit entre les formes opulentes présentes dans divers dessins et terres cuites (*Pastorale*, 1948, *Nymph and Goat*, 1978... et les étirements sinueux des œuvres comme *Birth of Venus* (1978), *La Pirouette* (1983) ... Plus que le passage de Rubens à Boticelli, il faudrait voir ici la mise en place de la

question baroque du *débordement*. Les œuvres de Reuben Nakian s'échappent du cadre auquel le regard prétend les assigner. Les nus des dessins apparaissent tronqués, l'épaisseur d'un corps gravé fait éclater le support, les socles semblent étriqués, décalés, la matière se dégage, s'étend, tantôt informe, tantôt longiligne, rivalisant avec un espace qui ne peut la contenir et se laisse discrètement envahir, dévorer. De Rubens, Nakian a gardé la gravité de la masse, cette façon souveraine d'imposer et de résoudre la tension des valeurs. De Boticelli, la fuite de la forme, son devenir-monstre, sa beauté qui résulte de son imperfection même. Gombrich a noté à ce propos la longueur par trop exagérée du cou de *Vénus*, anomalie qui confère beauté à la silhouette à mesure qu'elle sous-tend d'harmonie du tableau de Boticelli (3). L'aspiration à la liberté spatiale, la mise en évidence du devenir permanent de la forme dé-



coule souvent d'une obliquité du mouvement (*Venus*, *La Pirouette*, *Moonlight Goddess*, etc...) éminemment présente dans la *Descente de Croix* (1970-72; 388, 6 cm, bronze). Cette œuvre, acquise par la Cathédrale St. Vartan de New York, propose une interprétation de la *Descente de Croix* (Cathédrale d'Anvers) dans laquelle Rubens a si parfaitement résolu le contraste entre la douceur des formes fluides de gauche et la dureté incisive, à droite, des taches blanches et rouges (le suaire et la robe de Jean). Il incombait à Nakian de traduire, dans le métal, l'impact chromatique du tableau peint. Cette tâche ardue ne pouvait que le fasciner dès lors que son travail entier trahit une préoccupation majeure, fondamentale : celle de la transmutation. Un goût de l'ambivalence caractérise l'artiste et lui permet d'atteindre la combinaison harmonieuse du dionysiaque et de l'apollinien. S'il y a débordement, recherche d'une dimensionalité accrue, d'une mise hors-cadre de la forme, cet aspect baroque de l'œuvre n'autorise cependant pas à la situer dans la sphère du sublime (indissociable de la peur, dans l'analyse que donne Kant du sublime dynamique, et de la douleur, source du sublime selon Burke (4)), il convie plutôt à parler, comme Vasari, d'une «maniera grande» propre à l'œuvre simultanément colossale et unifiée.

METAMORPHOSE ET AMBIVALENCE: POUR UNE ESTHÉTIQUE ORGANIQUE

L'attrait de la métamorphose propre à Nakian se remarque au moins à deux niveaux : celui du thème et celui du traitement de la matière. L'artiste exprime son attachement à la mythologie gréco-romaine en convoquant Europe et le taureau (d'où l'intitulé de la série *Voyage en Crète* et les œuvres du même nom dont l'une, celle de 1982, a été acquise par la Fondation Gulbenkian). *Vénus*, *Léda*, des nymphes ... il insiste, de ce fait, sur le pouvoir créatif de la métamorphose (celle de Zeus en taureau ou en cygne). Aussi, la figure mythologique fonctionne-t-elle comme métaphore du travail de l'artiste qui transforme la matière au gré de son imagination, selon une tactique et une technique qui ressortit à la séduction (séduction à laquelle renvoie également la présence du mouvement oblique qui définit le regard et les déplacements du séducteur kierkegardien). Le traitement de la matière évoque, chez Nakian, la poétique lucrécienne célébrant *Vénus*, un monde créé à partir d'une matière identique, pétrie comme de la boue, modelée comme de la pâte, qui se transforme au gré des plis, des agencements, faisant écho aux fantasmes de l'esprit scientifique examiné par Bachelard : «La pâte pose donc les problèmes du matérialisme sous des formes

élémentaires puisqu'elle débarrasse notre intuition du souci des formes. Le problème des formes se pose alors en deuxième instance. La pâte donne une expérience première de la matière» (5). Nakian a su donner au bronze la texture de la pâte, créant des œuvres à l'apparence étrangement visqueuse (*La Chambre à coucher de l'empereur*, 1953, *Hecuba*, 1960-62), spongieuse. «L'expérience du visqueux, écrit encore Bachelard, rejoint des images organiques nombreuses: elles occupent sans fin le travailleur dans sa longue patience du pétrissage» (6). Jouant sur l'ambivalence, Nakian travaille cet autre élément qu'est le feu, en créant d'immenses terres cuites qui requièrent une maîtrise technique infaillible pour ne pas exploser dans les fours. L'attraction de la chaleur mise en évidence dans le travail de la terre cuite explique sans doute l'utilisation privilégiée du bronze (qui n'exclut pas l'usage ponctuel du marbre, de l'acier et du styrolène) dont Hegel notait la dimension vitale : «la couleur plus foncée, moins nette, le brillant, le poli du bronze en général, tout cela n'a pas encore l'abstraction du marbre blanc, mais donne au bronze un caractère plus chaud, plus animé» (7). Et il semble bien que ce soit la réaction organique que Nakian cherche à provoquer par son travail plastique. Associant, combinant, le lisse et le rugueux -soit, en termes lucrécien, les atomes lisses (agréables) et crochus (douloureux)- Nakian rappelle l'organicité constitutive du plaisir esthétique, le caractère essentiellement tactile de la vision : «la rugosité par elle-même peut suffire à provoquer par empathie la sensation de quelque chose de rugueux ou d'une blessure sur sa propre peau, tandis que caresser des objets lisses et doux semble avoir un effet apaisant sur les nerfs de la peau» remarque Ferenczi. Et si le psychanalyste relie ces idiosyncrasies aux fantasmes de castration, il ne manque pas d'émettre aussi une hypothèse moins orthodoxe et fort intéressante : «il n'est pas impossible que ces facteurs et d'autres similaires jouent un rôle dans l'effet esthétique produit par diverses matières ou substances» (8). C'est cette profondeur esthétique, cet ancrage dans l'organique que réveille Nakian par son œuvre ambivalente, métamorphique, traçant dans l'espace comme le pointillé d'un devenir qui pourrait tout aussi bien être celui de la mémoire d'un manque.

Notes

- (*) Fondation Calouste Gulbenkian.
- (1) Rosalind KRAUSS, «Echelle/Monumentality...», in *Qu'est-ce que la sculpture moderne?* Centre Georges Pompidou, 1986, p. 247 et *The Originality of the Avant-Garde and other modernist myths*, The MIT Press, 1987 (4th ed.), pp. 279-80.
- (2) Heinrich WOLFFLIN, *Renaissance et Baroque*, Bionne, Gérard Monfort, 1985, p. 63.
- (3) Ernst H. GOMBRICH, *The Story of Art*, Oxford, Phaidon Press Ltd, 1978, chap. 13.
- (4) KANT, *Critique de la faculté de juger*, §28, Paris, Vrin, 1968 et Edmund BURKE, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, Vrin, 1973, v.f. par exemple, p. 69: «Tout ce qui est propre à exciter les idées de la douleur et du danger: c'est-à-dire, tout ce qui est en quelque sorte terrible, tout ce qui agit d'une manière analogue à la terreur, est une source de sublime» ou encore p. 103, «Il est certain que la terreur, dans tous les cas possibles, est plus ou moins distinctement le principe fondamental du sublime», etc.
- (5) Gaston BACHELARD, *L'eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942, p. 142.
- (6) *Ibid*, p. 143.
- (7) HEGEL, *Esthétique*, vol. 3, Paris, Flammarion, 1979, p. 187.
- (8) Sandor FERENCZI, *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Payot, 1982, p. 199.

►

Թիւն: Թատրոնին մէջ՝ բեմը հանդիսա- տեւը ներկայ կը դարձնէ ներկայացման մէջ բանող կամքին, որ այլեւս այս կամ այն անձնաւորութեան կամ հեղինակին կամքը չէ, այլ կամքը իրենէ կուլեան ընդանցական որոշողութիւն: Թատերա- խաղը խաղ մըն է անշուշտ, բայց խաղն է կամքին: Հոն խաղացողը ուժն է, որ կ'որակէ էութիւնը: Կը հասկցուի այլեւս, թէ Շանթի համար Թատերախաղը, Թա- տերական միջոցը ըլլան էութեան յայտ- նութեան տեղը, այդ յայտնութիւնն իսկ:

Գ. Պ.

ՆՈԹՆԻՐ

- 1.- Համապատկեր Արեւմտահայ գրա- կանութեան, Հատոր Ը, Անթիլիաս, 1980, էջ 358: Օշականի դիտողութիւնը երկ- դիմի է. մախ «դպրոց» կամ «դպրոցական» բառերով Օշական արդեօք նկատի ունի «գրական» դպրոցներ, թէ պարզապէս, ինչպէս կրնայ թելադրել «վարժապետա- կան»ը, ուսման հաստատութիւնները: Միւս կողմէ՝ գեղագիտական ձեռնարկնե- րը, սկսած Պաուլկարքների Aesthetik-էն աւելի փիլիսոփայական երկեր են քան գուտ գրական: Գեղագիտութիւնը մէկ նիւզարձակումն է արեւմտեան բնագա- ցութեան: Շանթի գրաբանական երկերը գուրկ չեն բնագանցութեան, ի մասնաւո- րի կամքի բնագանցութեան, որ կը զար- գանայ Գեղամական խոհապաշտութեան եւ որ ի յայտ կու գայ մեր այս գրութեան աւարտին: Սակայն, դժուար է Շանթի էջերուն մէջ տեսնել գեղագիտութեան յատկացում երկեր, ինչպէս կը թելադ- րէ Օշական: Հոն է, որ կը յայտնուի «գը- րաբանութիւն» յղացքին կարեւորութիւ- նը:
- 2.- Նոյն, էջ 434:
- 3.- Նոյն:
- 4.- Նոյն, էջ 430:

- 5.- *Ձիւներն ի վեր*, Մեհագրութիւն Լ. Շանթի մասին, Պէյրութ, 1967, էջ 162: Շանթիմանի համար Շանթ ունի «Թատ- րոնի ժամանակավիշակ ըմբռնում» մը, տես էջ 161: Յստակ չէ թէ ի՞նչ է Թատ- րոնի ժամանակակից ըմբռնում մը: Շան- քի Թատերական տեսութիւնը կարելի է մեկնարանել զանազան ուղղութեամբ, հասնելու համար հակադիր արդիւնքնե- րու:
- 6.- «Ամէն ներկայացում քաղցմանու- քիւն մըն է» կը գրէ Շանթ, ընդգծելու համար բեմավարին դերը ներկայացման մը մէջ, նշ. հատոր, էջ 446:
- 7.- Նոյն, էջ 414:
- 8.- Նոյն, էջ 415:
- 9.- Նոյն:
- 10.- Նոյն:
- 11.- Բանարուեստի մասին, Peri Poie- tikes, 1450 հ.
- 12.- Լ. Շանթի երկերը, հատոր Ե, էջ 415:
- 13.- Նոյն, էջ 417:
- 14.- Նոյն, էջ 424:
- 15.- Նոյն, էջ 423:
- 16.- Նոյն:
- 17.- Նոյն, էջ 229:
- 18.- Նոյն, էջ 425:
- 19.- Նոյն:
- 20.- Նոյն:
- 21.- Նոյն, էջ 427:
- 22.- Նոյն, էջ 425:
- 23.- Նոյն, էջ 445:
- 24.- Նոյն, էջ 232:
- 25.- Նոյն, էջ 233:
- 26.- Նոյն, էջ 235:
- 27.- Նոյն, էջ 430:
- 28.- Նոյն, էջ 431:
- 29.- Նոյն, էջ 441:
- 30.- Նոյն, էջ 440:
- 31.- Նոյն, էջ 441:
- 32.- Նոյն, էջ 349:
- 33.- Նոյն:
- 34.- Նոյն:
- 35.- Նոյն, էջ 351:
- 36.- Նոյն, էջ 350: